Franz Weber

1607/III/l

Cgm 9406

I

Philosophie der Kunst

vorgetragen und bearbeitet

von

Schelling

(: nach dessen mündlichem Vortrage zusammengesetzt :)

von Klein

1806

[illegible]

Aphorismen aus der Wissenschaft der Kunst

Einleitung.

Ob eine Philosophie der Kunst möglich sey? und wie? in welchem Verhältnisse die Philosophie zur Kunst stehe? darüber ist die letzte Vorlesung in Schellings Methodologie nachzulesen.

Wenn eine Philosophie der Kunst statt haben soll, wenn diese eine mögliche Wissenschaft ist, so muß man wohl zwey Dinge unterscheiden: a, daß es Philosophie b, daß es Philosophie der Kunst seyn soll. Das zweite ist das zufällige, das erste das wesentliche, man muß wohl Philosophie der Kunst von einer Theorie der Kunst unterscheiden, welche letztere bloß einen endlichen Zweck hat, sich auf das bloß zufällige in den Künsten bezieht, und wenn sie auch aus der Philosophie Principien entlehnt, aber dadurch beweist, daß sie nicht selbst Philosophie ist, Überhaupt ist dieß zu merken, daß es mit den sogenannten Anwendungen philosophischer Principien auf untergeordnete Wissenschaften eine ganz mißliche Sache ist, ein Unternehmen dessen Werth eine wahre Nullität ist. Es ist nur eine Philosophie so wie nur ein Absolutes, ein ∞ (: unendliches:)

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

und eine absolute Wahrheit ist /: dieses absolute ist Gegenstand der Philosophie, das absolute ist ideal u. real, oder vielmehr die Identität beider. die Philosophie ist Darstellung des absoluten im Idealen, die Kunst Darstellung desselben im realen :/ dieses Eine ∞ ist seinem Wesen nach untheilbar, und besteht in unter verschiedenen formen immer als dasselbe.
Das absolute ist auch das ∞ und unbegränzt. der form nach begränzt, dem Wesen nach doch ∞ ist es die Idee dargestellt. die Ideen sind wieder producte, und stellen die äussern und einzelnen Schönen des Absoluten dar, was uns als ein besonderes erscheint ist nur die form: der typus, der exponent, das Wesen ist das ursprüngliche Eine absolute, das mit seiner Allheit überall gegenwärtig ist. Daß es unter verschiedenen formen und exponenten erscheint, bald mehr bald weniger sichtbar ist, ändert nichts an dem Wesen, es sind nur Stufen der Fassung eines und desselben Ver-[illegible], welche Stufen man füglich Potenzen nennen kann, so wie in der Mathematik den verschiedenen Potenzen nur ein Grundverhältniss zum Grunde liegt, das nur unter verschiedenen ~~potenzen~~ exponenten erscheint

So erscheint das absolute unter dem Exponenten der organischen – der organischen Natur, unter der Form der Pflanzen, des Thiers, im Menschen, in der Geschichte und in der Natur. Es wäre ein großer Irrthum zu glauben irgend einen dieser Theile philosophisch behandeln zu wollen, etwa so daß man principien der Philosophie auf sie überträge. Nein, so wie ein jeder oben genannter Theil das ganze absolute eingeschlossen hat, so muß er auch im Geiste des Ganzen dargestellt werden, und eine Philosophie der Pflanzen wäre nur so möglich, daß in ihnen das absolute ausgedrückt dargestellt würde, so von allen übrigen Theilen. Geschichte und Natur scheinen gar nichts gemein zu haben, jene ist Ausdruck des ∞ diese des Endlichen, und doch sind beide Darstellungen des absoluten, nur unter entgegengesetzten Formen — Philosophie der Geschichte würde nichts weniger seyn, als das absolute in der Gestalt der Geschichte construiren. Nichts anders ist darum die Philosophie der Kunst, die eben so das ∞ im realen darstellt, als es die Philosophie im Idealen thut. Die Kunst wird nur dadurch philosophisch behandelt wenn sie in sich das absolute aufnimmt, und ein universelle

für sich wird. Der höchste Ausdruck der Philosophie ist absolute Wahrheit, der der Kunst absolute Schönheit.

Soll also die Kunst eben so ~~[illegible]~~ Darstellung des Absoluten im realen seyn, so haben wir eben die Potenzen hier, wie in der Philosophie als Wissenschaft. So wie hier das Absolute an sich im idealen, so dort das Absolute als Schönheit: die Urschönheit, der keine andere adaequat ist. Wie in der Philosophie das Absolute objectiv wird, so werden wir auch die Urschönheit in endlichen Formen, welche den Ideen entsprechen darstellen, die Geschichte in der Mythologie. So wie die Ideen ~~[illegible]~~ productiv sind, im realen und idealen, wodurch erst das einzelne und die individuen gesetzt werden: So kommen erst in den bildenden und redenden Künsten einzelne Schönheiten zum Vorschein. Die bildenden Künste entsprechen der realen, die redenden der idealen Reihe. Wie ideale und reale Reihe selbst wieder idealisch sind, so kehrt auch dieses in jeder dieser Reihen wieder zurück. Die bildenden Künste haben eine ideale, reale, und eine Seite wo beide idealisch sind, Musik, Mahlerey, Plastik — so auch die redenden Lyra, epos, Drama

Nebst der innern Entgegensetzung der Kunst, der idealen und realen Pol betreffend, welchen Gegensatz man den reellen nennen könnte, gibt es auch noch eine formale Entgegensetzung der Kunst in der Zeit, nem-lich die alte und neue Kunst, welche eigentlich Gegenstand der Geschichte der Kunst ist. Die Kunst der alten Welt stellt die reelle so wie die neuere die ideelle Seite der Kunst dar, so wie überhaupt die alte Welt mehr Ausdruck des realen, die neue Ausdruck des Idealen ist – dieser Gegensatz ist schein bloß formaler, indem das Wesen beider das wesentliche ist, nur mit dem Unterschiede, daß die Kunst der alten Welt im endlichen, die der neuen im ∞ sich gestaltete, die Geschichte der bildenden und redenden Künste muß vorzüglich diesen Unterschied vor Augen haben. Man könnte überhaupt in Zweifel ziehen, ob eine Geschichte der Künste möglich sey, [a] indem ja hier jeder Theil in sich vollendet seyn müßte, und das unvollkommene mangelhafte in der Kunst interessirt gar nicht den Geschichtschreiber. b. Zu einer Geschichte gehört nur eine Gattung, die Handlung, wo Freiheit im einzelnen, Nothwendigkeit im Ganzen herrscht, hier

a) denn zur Geschichte gehört ein Fortschreiten, eine allmählige Ausbildung, welches aber in der Kunst nicht möglich sey

aber waren es nur individuen die nicht in steter Aufeinanderfolge, sondern oft in ganz getrennten Zeitaltern lebten. Es ist wahr daß in der Kunst ein jeder Theil vollendet seyn muß, das mittelmäßige gehört gar nicht daher; von dieser Seite ist kein fortschritt möglich, was aber die Materialien betrifft deren sich der Künstler zu seiner Production bedient, so sind diese nur von seinem Zeitalter hergenommen, und in Rücksicht dieser findet ein Fortschreiten nach Ursachen bei den Kunstwerken statt, und sie können in dieser beziehung geschichtlich behandelt werden. die Alte und neuer Kunst ist zwar dem Wesen nach gleich, nur in der Form, im Stoffe hat jedes Zeitalter seine Eigenthümlichkeiten, die geschichtlich behandelt werden können — was b betrifft so herrscht auch in der Kunst Gesetzmäßigkeit im Ganzen und Freiheit im Einzelnen, wie in der Geschichte der Menschheit. die Kunst kann ein Aufstreben, und ihr göttliches Genius beobachtet bei seinen Offenbarungen seine Gesetzmäßigkeit. So z. b. folgte die neuere Welt der Kunst nothwendig auf die Alte so folgte der *Ilias* nothwendig eine *Odyssee* — die Individuen sind zufällig; ob sie *Homer*, *Sophokles* oder *Aeschines* heißen,

Was die Geschichte der Wissenschaft der Künste angeht, so bleibt auch hier unter den Alten Plato der Meister, der die Idee von wahrer Schönheit aufstellte; in neueren Zeiten arbeiteten nach ihm die Italiener Petrarca, Boccacio, Dante, unter den Deutschen stellte Winkelmann sowohl Grundsätze der Künste im Geiste ~~Plat~~ Plato's, als auch Beurtheilungen der Kunstwerke nach ihm auf. Nebst Plato ist es nun Aristoteles noch unter den Alten merkwürdig, eben so in den Künsten, wie er durch seine Philosophie die Nachkommen beherrschte: Wie er in der Lehre ein scharfer Analytiker und großer Empiriker ist, so in der Kunst, nach seinem noch einzigen Werk: de poetica arte fodert er zu einem Kunstwerke hauptsächlich logische Vollkommenheit, und ein organisches Ganzes im Sinne der Empirie genommen — die Franzosen hielten sich strenge an ihn, so beurtheilte Corneille seine Werke am Ende noch selbst nach Aristoteles Grundsätzen, auch Voltaire hatte seine Regeln bei Verfertigung seiner Werke vor Augen — die Deutschen lernten von ihm die Nachahmung der Natur, — Longinus unter den Alten ist Erfinder der gefühlvollen und empfindenden Darstellung.

Aristoteles herrschte bis auf Baumgarten unter d[en]
Neuern, der unter ihnen ingenia viel leistete. Ganz
nach Wolfischen Grundsätzen setzte er Vollkommenheit
als das höchste Ziel für den Künstler ~~...~~, die wahre
Welt ist die der Vernunft, Sinnliches und ... werden
sich entgegengesetzt; entweder herrscht bloser intelle-
ctualism oder sensualism. Ersterer wurde vor-
züglich durch Leibnitz und Wolf eingeführt, und Bau-
garten stellte ihn zum höchsten princip in der
Kunst auf. Die Sinnenerkenntniß ist nach ihm nur
eine verworrene, welche hindert das wahre Wesen
zu ~~...~~ schauen. Die Erkenntniß der Begriffe wäre also
die vollkommenste; da aber doch die Kunst ~~zum höch-
sten princip~~ eine objective Darstellung des Ideals
ist, so ~~...~~ setzt er die aesthetische Vollkommenheit in
der verworrenen (: sinnlichen :) Erkenntniß der intel-
lectualen Vollkommenheit, ein Grundsatz der sehr an
Wahrheit gränzt, wenn man den Ausdruck verwor-
ren, in dem Sinne nimt, daß das ideale hier objec-
tivirt wird, das absolute als Idee mithin in
einer endlichen Form ~~...~~ ausgedrückt wird —
Die Engländer sind in der Kunst empiriker und
Sensualisten. Von Baumgarten bis Kant wurde

nichts bedeutendes für die Wissenschaft der Kunst geleistet in Deutschland — Baumgarten begreift die Schönheit falsch auf, weil nach ihm alle sinnliche Erkenntniß verworren ist, und doch soll die Schönheit durch das Sinnliche erkannt werden, da müßte die Erkenntniß aufhören verworren zu seyn, und dann würde sie intellektuelle; bleibt sie verworren so kann das Vollkommene nicht erkannt werden. Kant hat für die Philosophie der Kunst das unstreitbare Verdienst, daß er die Kunst von allen Bezug aufs angenehme und nützliche befreite, und den rohen Empiriker durchaus verbannte. Den positiven Charakter der Kunst wußte er nicht genau zu bestimmen. Hier und da nennt er die aesthetische Vorstellung eine solche die so viele andere Ideen erweckt, wo er sich der Ideenassociation zu nähern scheint. An einem andern Orte nennt er die aesthetische Darstellung das Symbol der Sittlichkeit, welches eben so unrichtig ist. Symbol hat zwar ein eigenes Leben in sich, bezieht aber etwas anderes, hat also einen Zweck außer sich. Die Kunst ist identisch mit der Sittlichkeit unter der ihr eigenthümlichen Form, aber sie ist

nicht Symbol derselben — an einer andern Stel
Schrift wird auch von dem genie so als wenn es gan
bewußtlos producirte, und von seinen Producten kei
ne Ursache angeben könnte, warum es gerade di
geworden wäre. das genie arbeitet mit Bewußt
seyn, nur das Bewußtlose seiner Natur begleitet
es bei seiner Arbeit — der Künstler im eigentl
Sinne objectivirt nur die Ideen, was der Phi
losoph idealiter besizt realisirt der Künstler
in Objecten außer sich. Fichte hat dieß Verh
die Idee eines Kunstwerkes ganz richtig in sei
Sittlichkeit so ausgedrückt, daß das Kunstwerk
uns auf den gemeinen Standpunkt heraufziehe
was der Philosoph transcendental besize — ursprüng
lich indem der Künstler das transcendentale ob
jectivire. Nach Kant hat sich Schiller vorzüglich
ausgezeichnet durch seine Briefe für die aesthetisch
Erziehung — durch das sentimentale und naive
aber der Gegensatz den Fr. Schlegel durch die Ent
gegensetzung der Antiken und modernen Poesie
erweiterte. Fr. Schlegel legte in seinem Werke
„die Griechen und Römer" dann Geschichte der Poesie
der Griechen und Römer, und die beiden Schlegel
in ihren Charakteristik

[...]ordentliche Form für eine Philosophie der Kunst finden.

Nachtrag zur Einleitung

Unter Aesthetik wird hier allein intellektuelle Anschauung der Kunst verstanden, denn unter der Kunst wird hier jene Kunst verstanden, welche uns [...]er Ausdrücken der Ideen in Verhüllung der Götter, [illegible] Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen ist. Sie ist eine nothwendige aus dem absoluten selbst fließende Erscheinung, indem sie auch unvergängliche Schönheit geworden ist.

Kann denn auch ein Uneingeweihter von dem Heiligthum der Kunst sprechen? Allerdings. denn Kunst ist die erhabene reale Anschauung, der also gleicherweise eine ideelle correspondirt, oder: Kunst ist der Wiederschein des ∞ (: absoluten :) im realen. Philosophie ist es im idealen. Sie sind wie Vorbild und Gegenbild; das princip des ∞ als solches, das keinen Gegensatz hat steht der Kunst voran, gleicherweise wie der Philosophie, daher kann Philosophie am tiefsten in den Sinn der Kunst eindringen. Es konnte gefragt werden: Wie kann man

Die Beilagen folgen gemäß den nachstehenden Nummern 1./

1a/

ein Virtuos der Kunst aufstellen, da doch das genie
nie als producirendes der Kunst, gesetzt ist. das
genie entzieht sich nur der fremden nicht der ei-
genen Gesezgebung, da das *genie* insofern
der die höchste Gesezmäßigkeit ist. Aber eben diese
absolute Gesezgebung erkennt die Philosophie
in ihm, welche nicht anatomisch, sondern zum
princip aller anatomie vordringt.

\+ inwiefern

3./ Insofern die Kunst construirt werden soll, und
sie ein geschlossenes Ganzes bilden, jedes einzelne
muß in Bezug auf das Ganze der Kunst als noth-
wendig erscheinen — Nur der in das Innere der
Kunst eingeweihte wird auch nur das göttliche da-
rin schauen, auf jeden anderen wirkt es nur als
ein Naturprodukt. — Construction der Kunst
ist ein integrantes Theil der Philosophie; diese
ist die ideale, jene die reale Seite des All, in der
Kunst erblickt die Philosophie ihr wahres Innere
wie in einem magischen Spiegel. So wie die Na-
tur=Philosophie nur das zufällige unterscheidet
um das nothwendige unvergängliche zu behal-
ten d.h. so wie es ihr höchstes bestreben ist, die Ur-
bilder der vergänglichen dinge in der Natur

darzustellen, so drückt aber auch die Kunst die höchsten Urbilder in sich aus. Der Naturphilosoph will die Natur bis zur Identität mit Gott durchschauen, die Kunst stellt jene Identität als vorhanden dar.

4.

Der ähnliche Band vereinigt die Kunst mit der Religion; die gänzliche Unmöglichkeit der Kunst eine andere als poetische Welt, als innerhalb der Religion und durch Religion zu geben; die Unmöglichkeit auf der andern Seite die Lehren zu einer wahrhaft objektiven Existenz anders als durch die Kunst zu bringen, machen die wissenschaftliche Kenntniss derselben dem religiösen Verhältniss zur Nothwendigkeit — So wie das göttliche Prinzip sein Fülle nur in der Natur ausdrücken kann, so ist auf der andern Seite sein unmittelbarer Ausdruck die Kunst. Ist und wie ist Philosophie der Kunst möglich? Der Beweis und die Art ihrer Möglichkeit ist es eben für die Wirklichkeit, weil eben das auch reell ist, was ideell ist, im Gebiethe des ∞ — Man spricht sie und das von Anwendung philosophischer Prinzipien, auf andere Gegenstände, und nennt ein solches Verfahren philosophisch

Allein die Philosophie ist untheilbar, und wie das objekt derselben das Universum ist so muß sie in jedem einzelnen Gegenstande den sie behandelt wieder das universum darstellen. Es geschieht zwar in verschiedenen Potenzen, die Philosophie geht nur in das besondere ohne in ihm das Ganze zu verlassen.

5./ Potenz das ewig untheilbare Wesen als besonde[rs] angeschaut ist doch immer das ursprüngliche, nur in geänderter form; eben diese Verschiedenheit der Fo[rm] heißt Potenz. So geht in der Natur (der orga-

[illegible] — die organische

nische nur eine Natur als die anorganische Materie und beide sind beide nur scheinbar verschieden es bedurfte nur äußerer Bedingungen um die letztere als Thier, als Pflanze zu sehen — Es kann also keine besondere Philosophie auch keine abgesonderte gegenseitig unorganische Philosophische Wissenschaft geben, vielmehr muß jede selbständig, unbedingt und eben dadurch von allen ausgeschlossen seyn. Jeder Gegenstand qualificirt sich nur

6./ philosophisch behandelt zu werden, der fähig ist das absolute in sich aufzunehmen.

ße aber endliche Zwecke verfolgt werden da gibt
es nur Theorien. Die Philosophie der Kunst con-
struirt also das All in der Form der Kunst.
Die Philosophie steht als die reale Seite mit der
idealen Potenz auf gleicher Höhe. Und die Fra-
ge betrifft wie jenes idealische Wesen, absolute
Kunst, absolute Schönheit, in Vielheit und Unter-
schiedenheit übergehe, so beantwortet die Philo-
sophie diese Frage durch die Lehre von den Ideen
welche ewige Darstellungen des absoluten in ab-
wechselnder Form, bei unveränderlichem Wesen
sind. Philosophie und Kunst unterscheiden sich nur
darin, daß jene die ursprüngliche Schönheit unter
dem Gewande der Wahrheit, diese das Urwahre in
der Urschönheit erkennt. Daraus entspringen
alle ihre besondern Gebilde. Wenn nun die Ur-
schönheit in Gott ist, so sind diese Gebilde nichts
anders als objective Ausbrüche des göttlichen
Geistes, was die Poesie Götter nennt, Symbole
des absoluten in der Mythologie gegeben.
Also gehört Construction der Mythologie auch
in die Philosophie der Kunst. Da nun endlich
die Kunst als reelle Seite der idealen dar-

stellung des ∞ wieder ihre Potenzen haben und
da immer dasselbe zurükkehrt, so wird sie auch
ihre ideelle und reelle Seite ~~haben~~ und Indifferenz-
Punkt haben.

Kunst

Ideelle Seite | Reelle Seite

Drama | plastik

ideelle Seite | reelle Seite | ideelle Seite | reelle

Lyrik | epos | musik | Mal[erei]

Indem wir die wissenschaftliche construction der Kunst bis zum concreten der Erscheinung fortsetzen gelangen wir zum bestimmenden der Kunst, durch die bestimmung der Zeit; da sie aber auch in der bestimmung der Zeit vom zufälligen abstrahirte so ist sie auch in dieser beziehung Gegenstand der Wissenschaft. der Zeit nach ist ihr erster Gegensatz dualism der Antiken und modernen Welt, dieser aber ist eben wie die Zeit unwesentlich und formell so wie der Gegensatz der Idealität und realität. Und jener erster Gegensatz muß also auch durch sich genommen werden. Die Geschichte der Kunst muß die verschiedenen genie producte darstellen, aber immer als producte der Ideen mit einander ...

Geschichte der Kunst scheint etwas widersprechendes zu seyn.
die Kunst wird als etwas in sich vollkommenes dargestellt,
Geschichte aber weist auf ein ∞ fortschreiten hin. Allein
seinem Geiste nach ist die Kunst in sich vollendet, wie
das Urbild, aber dieser allgemeine Geist in
wiefern er sich äussert, wird durch eine zufällige
modification des Zeitalters Zeitgeist, und hiebei läßt es
in jeder periode der damaligen Stimmung angemess-
ene Producte, unter deren unvergänglicher Hülle
wahre Schönheit verborgen ist. Dieser modificationen
kann es eine ∞ Reihe geben, ohne daß doch irgend
einem Gliede irgend etwas an Vollkommenheit fehle.
Wenn von einer ∞ in der Geschichte die Rede ist, ist
an keine mechanische Stetigkeit zu denken, wo jeder
Punkt Mittel und Bedingung des folgenden ist, selbst
bedingt durch einen andern, selbst von geringerem
Werthe als der nachfolgende. Denn auf diese Art
wäre nichts in der Geschichte vollendet nichts vorhan-
den aber daß nicht jedes an sich vollkommen doch als
Rad in die Maschine des Ganzen eingreife /: diesen
Ausdruck nicht mechanisch genommen:/ der Geist ist
der eigentliche nur die verschiedenen modificationen
des hervorbringens sind es, was das größere oder geringere

Kunstgenie eines Zeitalters, Volkes oder Individuums
bestimmt — So wie feuerd in der Geschichte Freiheit im
einzelnen und Gesetzmäßigkeit im Ganzen herrscht
so zeichnet auch die Geschichte der Kunst dieselbe F
heit im Einzelnen und Gesetzmäßigkeit im Ganz
So macht die Ilias die Erscheinung der Odissee no
wendig. Auch in der Kunst gilt das Gesetz daß
jedes auch seinen Gegensatz hat. So fodert die an
tike Poesie nothwendig die Erscheinung der modern
dißorgen kann, [illegible] der Geist der Kunst forts
ten in Schaffung von Bildungen so wie die Er
nicht stille stehen konnte, bis sie den Ganzen K
ihrer Bildungen durchlaufen hatte. Die indiv
elle Person als organ des Zeitgeistes ist und ble
immer zufällig, aber auch sie hat wieder Nothwen
digkeit im Ganzen, so wie es ein Naturgesetz
wie die Zahl der Männer jene der Weiber nie
vielfach übersteige. ——
Was die bearbeitung der Philosophie der Kunst angeh
so hatte Plato allein über die Kunst erhaben und g
tige Ideen — Aristoteles verdunkelte die Ideen
Plato's wieder — zur Zeit der Wiederauflebung
der Wissenschaften in Italien gewannen die

Idee des Plato wieder einige Versuche, an den schö-
nen Geistern ~~Ital~~ Italiens, einem Dante Petrarca
~~[illegible]~~ Boccaccio — Alle spätern Versuche
suchen den Aristoteles nach; zu ihm muß man seinen
Empirismus verbunden mit seiner reinen analyti-
schen Logik oder Physik haben — Er hat in seiner
Logik skeptische Betrachtungen verknüpft mit logi-
schen Sätzen — er betrachtet, klassifiziert das
Vorhandene ohne Rücksicht auf Schönheit, weil er
sie gar nicht kannte. Seine Poetik betrifft auch
nur die Epopee und das Drama, besonders letztere. 7
Die neuern Versuche gehören mehr eben die all-
gemeinen Gegensätze, wie ihr gleichzeitigen Versuche
im Gebiete der Philosophie. Die Idee kann als
das <u>allgemeine</u> betrachtet werden, indem das beson-
dere nur die Bedingung der wiederholten Position
jener allgemeinen Synthesis aller Allgemein-
heit und Besonderheit ist. So bald man die Sphäre
der Idee verläßt so sind 2 Fälle möglich, man
greift entweder das <u>allgemeine des Verstandes</u>, oder
<u>das Besondere</u>, jenes gibt den dogmatischen intelle-
ctualism, dieses das empirische und sensuale System.

Alles bis auf Kant wurde in dieser zwiefachen
Aussicht bearbeitet. Für die aesthetiker der er-
sten Klasse war die aesthetik des ~~Baumgarten~~
ein vorzügliches Muster. Auf der andern Seite
warfen sich vorzüglich die Engländer und Franzo-
sen die psychologische und ethische beobachtungen
durchsuchend zur Würde von letzten Gründen a
der Kunst erheben. Baumgarten erklärt das
aesthetische Vergnügen aus der Vollkommenheit der
sinnlichen Erkenntniss. Er versteht Vollkommenh.
in einem höhern Sinne und nennt alles Sinnli-
verworren. Aber das Übersinnliche verliert
das Sinnliche, aber dieses nicht. Seine Nachfolger
verwandelten seine begriffe der Vollkommenheit in
Zweckmäßigkeit, allein nur das Unbedingte kann
vollkommen seyn, was sich selbst Zweck ist. Wenn
Baumgarten das aesthetische Vergnügen in die
Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniss setzt, die
8./ er aber verworren nennt, so ist der Widerspruch
in den er sich verwickelt, klar.

der Empirismus sucht nur partielle Regeln zu gewinnen und diese zum allgemeinen zu erheben. z. B. die Hogarthische Meinung von der Wellenlinie die er für das Urbild der Schönheit hält. Jeden accidentellen des Leibes liegt hier meistens der Grund von Schönheit — auch legte man den Grund der Schönheit in die erwählten Naturdarstellungen nach der Idealisation, alles nach zufälligen Absichten. Die Philosophie der Kunst war eine Art empirischer Philosophie.

Winkelmann entfaltete zuerst die kostbaren Überbleibsel der antiken Kunst, besonders der plastischen. Erhaben durch seine intellectuelle Ansicht dringt er nicht sowohl nach Gründen, als nach seinem innern Sinn tiefer in die Kunst ein, er war vorzüglich bekannt mit der historischen Seite der Kunst. Herder hat sein Licht an Winkelmann entzündet, während Lessing an der Oberfläche hangen blieb. Göthe ist würdiger des Winkelmanns. Die Philosophie gab wieder zuerst den Impuls zum Wahren durch Kant — Negatives Verdienst hat Kant unstreitig

aber die positive Idee der Schönheit fehlt ihm
Er schwankt zwischen Idee und Naturnachahmung
Er nennt genie eine angebohrne Naturanlage
wodurch die Natur der Kunst zu Hilfe kömmt,
der Urheber eines Produkts wenn er genie hat
weiß nicht wie er so könnte. Es ist wahr daß
man Ideen nicht erzwingen kann, aber so ganz
unbewußt ist der wahre Künstler wohl nie,
ferner, sagt er, das genie kann nur den Stoff
hergeben, aber das wahre Wesen des genie's besteht
in der Durchdringung der Form und des Wesens.
— Auf der andern Seite erhebt sich Kant
zum unvollkommnen Intellectualism durch seine
Idee der Sittlichkeit. Er hat eine Ahndung von
dem ∞. Er setzt aber das ∞ wohl in eine
quantitative Unerschöpflichkeit; so, daß man
in Ansehung ihrer die Neben Vorstellungen
nicht alle entwickeln kann, die zugleich kommen
— hier nähert er sich der Ideenassociation

~~9~~

Beilage zu der Einleitung in die Wissenschaft der Kunst.

A.

Beilagen zur vorausstehenden Einleitung

Sollte wohl der Philosoph dessen intellectuelle Anschauung allein auf die, sinnlichen Augen verborgenen und unerreichbaren, nur dem Geiste zugängliche Wahrheit gerichtet ist, sich mit der Wissenschaft der Kunst befassen, welche nur die Hervorbringung des schönen Scheins zur Absicht hat und entweder blos die täuschenden Nachbilder jener zeigt oder ganz sinnlich ist, wie sie der größte Theil der Menschen beschreibt, die sie als Sinnenreiz, als Erholung, Abspannung des durch ernsthaftere Geschäfte ermüdeten Geistes ansieht, als angenehme Erregung, die vor jeder andern nur das voraus hat, daß sie durch ein zarteres Medium geschieht? — Ja wäre hierauf wahre Kunst eingeschränkt, so könnte der Philosoph blos das Verdammungs Urtheil gegen sie unterschreiben, indem sie, wenn er denn daß er sie blos als Wirkung des sinnlichen Triebs betrachten muß, nur das Gepräge des durch geistlose Geschäfte erkalteten Geistes, ja der Verderbniß der civilisation erhalten kann, und weiter nichts ist als ein angenehmer Sinnen-

vorzug, welchen vor jeder andern nur den feier-
Ding voraus hat, worauf aber der Philosoph keine
Rücksicht nimmt. Allein ss

2./ Nichts von dem wird der gemeine Sinn Kunst vermuthlich den
den Philosophen beschäftigen, sie scheint ihm eine nothwen-
dige, aus dem absoluten unmittelbar ausfließende
Erscheinung, und nur sofern sie als solche dargestellt
und bewiesen werden kann, hat sie Realität für
ihn. Sie geht auf eine unabhängige und unver-
gängliche Schönheit, welche mit absoluter Wahrheit
in Eins fällt — Allein der göttliche Plato hat
in seiner Republik selbst die nachahmende Kunst
verdammt, die Dichter aus seinem Vernunft=Staate
verbannt, und sie als verderbliche Glieder darge-
stellt. Welche authoritaet kann beweisender sein
für die ~~Untr~~ Unverträglichkeit der Philosophie mit der Poesie seyn?
Allein wir müssen hier den Standpunkt der An-
gen haben, von dem aus Plato dieses Urtheil fällt,
sonst würden wir hier wie überall seinen beziehungs-
weisen Sinn nicht fassen, und die Widersprüche seiner
Werke + über denselben Gegenstand nicht vereinigen.

schienen. Nach seinem Standpunkte nur blos nach
Gebrauche in dem erzielten Staate, mußten nothwen-
dig alle jene Dichter und Künstler, wie sie damals
waren, die noch auf der realistischen Seite standen,
und durch Erregung der Leidenschaften auf den Cha-
rakter der Menschen zu wirken suchten, aus einem
solchen Staate verbannt seyn, außerhalb dieses
Standpunktes spricht er in verschiedenen Dialogen
z. B. im Phädrus, im Gastmahle, mit Würde und
Erhabenheit von der Poesie, und erklärt sie als etwas
göttliches, er ist viel erhabner als Aristoteles, der
sie nur logisch behandelte. Plato's Poesie, ist eine
ideelle, die des Aristoteles eine reelle: Auch ver-
bannt Plato nicht alle Dichter ohne Unterschied
nur die welche das Epos und Drama in der zu seiner
Zeit üblichen Gestalt bearbeiteten; die Lyriker
wollte er durch strengere Gesetze eingeschränkt
~~haben~~ wissen, man merkt, daß er den auf die
Erregung der Leidenschaften steuernden [illegible]
im Sinn hat. Er mußte die nachahmende oder
realistische Kunst um so mehr verwerfen, als
er einsah, daß sie ihm in seinem idealen Bestre-

ben im Gegensatz wurde, die Mängel der neu-
ern Poesie wurden nachher durch die Einführung
der christlichen Religion, und durch den in ihr
auf's intellektuelle gerichteten Sinn verbessert
welcher letzter in der alten Poesie weder seine voll-
kommene Befriedigung noch selbst die Mittel in d.
darstellung finden konnte, die er in seiner eigenen
Poesie und Kunst die er sich schuf, findet, daraus er-
gibt sich daß die Kunst ein der Philosophie würdi-
Gegenstand ist; aber §§

3/ Wenn die Philosophie von Regeln der Kunst spricht
so meint sie damit begreiflicher weise nicht Ein-
schränkungen der reflection oder Kunstgeister und
technischen Verstands. Auch gibt d. keine Anleitung
technischer Kunst, denn universitaeten sind keine
Kunstschulen. Kann die Philosophie der Kunst ge-
werden? wenn Philosophie überhaupt zum Vor-
trage taugt, so muß sie auch in allen ihren Be-
gen Zweigen und möglichen Ausbreitungen dahin
gewissenhaft seyn — die Philosophie kann allein
die Kunst wahrhaft würdigen, da beide an sich
eins sind —

bleibt es immer wichtig das Innere der Natur, d. h. die Urbilder der Natur kennen zu lernen, so ist es auch wichtig das Innere der Kunst kennen zu lernen, denn wo findet man Produkte die genau den wahren Urbildern aller Dinge, den Ideen näher kommen, als gerade in der Kunst? Denn das Kunst=werk ist der höchste unmittelbarste Ausdruck, weder der blossen Freiheit, noch der Nothwendigkeit, sondern sind beyde gepaart, der Freiheit mit Gesetz=mäßigkeit gepaart. Daher ist die Philosophie der Kunst ein nothwendiges Ziel des Philosophen, der in ihr das innere Wesen seiner Wissenschaft wie in einem magischen Spiegel schaut. Diese göttliche Kunst, die bisweilen in Jahrhunderten nur einem Künstler zutheilt, ist freylich nur für den Eingeweihten verständlich. Viele fühlen zwar die Wirkungen der Kunst, ohne den wahren Geist der sie ergreift zu erkennen, viele empfinden ohne nach den Ursachen ihrer Empfindungen zu forschen, sie suchen den Eindruck eines Drama wie den einer vorgestellten Begebenheit, ohne das Höhere zu ahnden. Sie verhalten sich passiv, und wissen nichts von

von dem andern Grunde, der darin besteht, daß
man durch ein inneres Mitwirken der Seele
selbst productiv dabei ist. Eben die Philosophie
der Kunst weist uns auf jenes verborgene Ge-
hen, und die Ursachen jener dem Unzweifelhaften
ewig dunkeln Gefühle. Auch sinnliche Wesen
kann uns auch das alltägliche rühren, und für den
der nicht mit philosophischem Auge sich dem Kunst
producte nähert ist es nur blosse Naturwirkung
er wird nur durch das einzelne das gerade auf
ihn seine wirkt gerührt, da doch in einem wahren
Kunstwerke nur das einzelne durch sein harmo-
nisches Eingreifen ins Ganze schön kann ge-
werden — Und doch ist ein auf unbedingte und
allgemein richtige principien gegründetes Urthei-
len in Gegenständen der Kunst so allgemein
einer allseitigen und wahrhaften bildung be-
dürftig, daß es dem Philosophen, der auf eine
solche bildung vor allem Anspruch zu machen
hat unverzeihlich wäre, in dem schönen und or-
ganischen Ganzen seiner Erkenntnisse eine solche
mehr Lücke zu lassen.

daß die Künstler selbst am wenigsten geeignet sei-
[e]t sind eine Philosophie der Kunst zu geben, kommt
daher daß a/ die meisten nur mechanische und tech-
nische Künstler sind, die gar keine Idee für Kunst
zeigen; b/ die wenigen oder einzelnen begeisterten
nehmen selten ihre Bestimmung zum Gegenstand
ihrer reflexion. daher unter ihnen die entgegen-
gesetztesten Ideen über die Geheimnisse ihrer Kunst
herrschen, indem sie sich nicht von ihrem eingeschränk-
ten Standpunkte entfernen. Dieß ist vorzüg-
lich der Fall wenn die Kunst bei irgend einer
Nation, oder in einem ganzen Zeitalter den
Mittagsglanz der Vortrefflichkeit erhalten hat—
Da wir wir sehen werden, daß nach harten An-
fange allemal zur Zeit der reinsten Vollkommen-
heit unter den verschiedensten Climaten und Um-
ständen, wie nach einem warmen Sonnenregen die
Pflanzen auf dem Felde, so die geistvollen Geister
sich erheben, und dann die Blüthe aus dem innern
der Kunst sich allgemein sichtbar zeigt— Als
Beispiel diene <u>Albrecht Dürer</u> der unter den der
Kunst ungünstigsten Umständen in seinem Vater-

lande mit der vortrefflichen Italienischen Schu-
gleichzeitig war — so zeiget es sich nun da
~~da~~ die Nachfolgenden blind über das Wesen d(er)
Kunst mit der Oberfläche anfangen die ~~vor~~ da-
handene Schale für das innere princip ent[illegible]-
halten, und so wieder rückwärts schreiten. Mit
ihr scheinen die Künstler unseres Zeitalters, wo-
ausgenommen sehr viele Ähnlichkeit zu haben, da
man gewiss nicht Überfluss an Begeisterung oder
Reflexion über dieselbe vorwerfen kann;
Beweis von dem letztern ist der noch itzt fortdau-
ernde Streit ob Schönheit oder Wahrheit an den
producten vorzuziehen sey?

5. Der begriff einer Philosophie der Kunst ist ein syn-
thetischer, die Kunst erscheint als das objective
Philosophie als das Subjective. Wie nun die Philo-
sophie diesen Gegensatz von object und Subject
wo er nur immer vorkommen mag aufzulösen sucht,
so auch hier bei dem besondern objecte der Ku(nst).
— Da nun die Kunst im realen erscheint, so wird die-
ser Gegensatz nicht anders aufgelöst werden kön-
nen, als durch die darstellung des realen im
idealen, durch construction des realen über

haupt besteht darin. Da nun Philosophie in
allen ihren Zweigen Eins und untheilbar ist, so
soll auch alles was sie selbst berührt einem jeden
Theile, und einer jeden Anwendung derselben. Durch
Mißbrauch wurde freilich auch die Philosophie auf
die kleinlichsten Gegenstände angewandt — welches
von der Philosophie nicht selbst darf zur Last ge-
legt werden. Denn der Gegenstand der Philosophie
ist nur das unbedingte und absolute, wie könnte also
die Lehre des Unbedingten auf das bedingte an-
gewandt werden? Das universum ist Gestaltung
des Einen Wesens in verschiedenen Potenzen, von
der realen Seite angeschaut. Die Philosophie von der
anderen Seite soll der Spiegel des Universums seyn;
wie kann also in ihr das Gegenbild eines organi-
schen Ganzen, ein einzelnes organisches Glied ein-
schließen, wenn nicht in dem Einzelnen das Ganze an-
geschaut werden kann, und selbst das einzelne als
Potenz zum Ganzen gehört? B.
Übrigens kann es also keine besonderen gegenseitig
wie organischen philosophischen Wissenschaften geben,
vielmehr muß jede selbstständig unbedingt und vor

allein unzertrennlich seyn. Wir können aller-
dings eine Potenz aus dem Ganzen herausheben,
aber wie gesagt, nur ein solcher Gegenstand qua-
lificirt sich dazu, der fähig ist das absolute, das
durch eine nothwendige Idee in ihm gegründet
ist, zu fassen; deswegen giebt es eine Philosophie
der Geschichte, eine Philosophie der Natur, und da die
Kunst als reale Seite der idealen Darstellung
absolut ∞ vor allem zu obiger Foderung fähig
ist, so muß auch eine Philosophie der Kunst mög-
lich, und mithin auch wirklich seyn können. Die
Philosophie der Kunst wird also nicht construirt
als vom Ganzen verschieden, sondern als das All
in der Form der Kunst. Dadurch trennt sie sich
von allen andern Theorien, die nur endliche Zwecke
verfolgen. Die Kunst steht auch als die reale Seite
der idealen Potenz auf gleicher Höhe der Philosophie
als der andern Seite derselben Potenz. So gehen
die Bilder der Kunst, so wie jene der Philosophie ge-
rade auf absolute ∞. Ist ja die Musik nichts an-
ders als der Rhythmus der Natur und der Gottheit
und hervorgesprungener Ausdruck der reflexion.

so ist das epos nicht abstractum oder eine Nachahmung der Geschichte, sondern ursprüngliche Darstellung der Realitaet von Freiheit und allgemeiner Gesetzmäßigkeit, die eben auch aus der ganzen Geschichte hervorleuchtet.

Vorisch bleibt Aristoteles nur eine merkwürdige Erscheinung, alle späteren Versuche scheitern hiernach, ohne zu vermehren — wir haben aber an seiner Poetik ein ausgearbeitetes allumfassendes Werk, es ist ein Fragment, vielleicht unvollendet, vielleicht gar verfälscht; er beobachtet und qualifiziert und verfahrend ohne Rücksicht auf Schönheit, weil ihm an einem organ zur Erkenntniß derselben fehlte. Daher die Widersprüche in seinen Werken, die seine Nachfolger vergebens zu lösen trachteten. Er will nur ein gut proportioniertes organisches Ganzes; denn der organismus liegt noch einzig begriffen in dem Gegenstande der empirischen Physik. Seine erste autoritaet hat er unstreitig seiner Verstandes Gesetzmäßigkeit zu danken, so daß Lessing sich sogar erkühnt zu sagen, „richtig verstanden sei er ein Euclides in der Poesie", diese Verstandes Gesetzmäßigkeit gefiel vorzüglich den Franzosen. — die Engländer schreiben quartanten 7./

übrigen, und die Deutschen entbehrten auch schon der Freiheit der Anschauung, daß sie für das einzige Fo-gig der schönen Künste und Wissenschaften hielten

8./ <u>Baumgartens</u> Ansicht, fällt mit dem Wolfianismus in Eins — Auch gründet er sich auf die übrige Ansicht Wolfs, das Sinnliche in einem bloß negativen Verhältniße zum reinen Denken zu betrachten — als verworrenes und undeutliches Erkennen. Diesen Gegensatz führte Baumgarten zuerst wieder in seiner Form in die Aesthetik ein — Wenn das allgemeine als <u>rein allgemeines</u> gesetzt wird, so ist das besondere nur negation des allgemeinen, aber in der Idee ist das besondere nicht negation des allgemeinen, sondern in ihr ist allgemeines und besonderes Eins. Es scheint also hier der Wolfianismus klar durch — Alles Sinnliche ist nach Wolf verworrenes und negatives Denken, und das ∞ ist nach ihm nur in der abstraction aufgefaßt, aber nicht das ∞ das als solches auch das Endliche in sich begreift — Wenn nach <u>Fichte</u> das object Schranke des reinen Ich ist, so ist dieß ganz im Geiste der Wolfianer gesprochen — In der Idee der <u>Identitaet</u> hat das reale das Verhältniß einer Abbi-

ein begriff aber soll es das Verhältniß der nega-
tion, und daher könnte dann der positive begriff
zu besondern, das Abbild kann zum Urbilde
werden, damit ist die Möglichkeit einer Function
gegeben. Nach Baumgarten entspringt alles
ästhetische Vergnügen aus sinnlich erkannter Voll-
kommenheit, sinnliche Erkenntniß ist verworrene Er-
kenntniß, mithin stehen beide, Vollkommenheit und
sinnliche Erkenntniß im Widerspruch. denn entwe-
der wird sinnliche Erkenntniß das absolute aut, und
dann ist sie nicht mehr sinnlich und verworren, oder
sie bleibt sinnlich und verworren, dann aber ist sie
nicht mehr vollkommen. Über dem sinnlichen geht
ihm das absolute und über diesem jenes verlo-
ren, — Nach einer Ansicht in welcher die Form
dem Wesen gleich werden kann, fällt dieser Wi-
derspruch weg — Vollkommenheit definirt Baum-
garten als Zweckmäßigkeit — sehr falsch — sondern
Vollkommenheit ist das was seiner Idee entspricht
und adaequat ist. dies Zusammenfallen des objects
mit der Idee kann allerdings auch sinnlich gefallen.
Aber so widersprechend ist Baumgarten in seiner

31

bestimmung des genie. Er verlegt den Siz desselben
in die untern Seelenkräfte, und doch soll auch das
genie sinnlich erkannte Vollkommenheit hervorbr[ingen]
Ja die obern Seelenkräfte können den Siz ihr
schwerlich verlegen, weil sie nach ihm nur ...
denken wollen. Seine Nachfolger, großtentheils
Empiristen, verbesserten ihn nicht nur nicht sondern
verunstalteten ihn nur mehr. So legten sie die
schönen Leibnizische Idee von der Verworrenheit
der Sinne philosophisch aus. Besonders geschah dies
von Eberhard Prof. in Halle — Mendelsohn
beschäftigt sich mit dem Einwurf, daß das Vergnü-
gen wachsen müsse mit der analyse der Schönheit
wenn es blos im dunkeln lage, da doch eine ge-
nauere analyse das sinnliche Vergnügen vermindert
— Er erklärt dies aus der Schwäche unserer Na-
tur! Eine Erklärung ihres Ursprunges würdig —
baumgarten hatte das Sittliche vom Schönen unab-
hängig gemacht; Sulzer sagt, der Zweck aller
Künste sei, zum wahren und Guten hinzuleiten,
also die Kunst als Mittel zu einem Zweck behandelt
wird. Man verließ nun Baumgarten immer mehr

Analyse

und popularitaet, man wandte sich zum empi-
rismus, um den allgemeinen character des partielle
Daten zu gewinnen, das dann zu allgemeinen
zu erheben, und dieses mit desto glücklichern Er-
folg, je mehr der Ueberlegung sein besonders zu ver-
vollkommen — Aehnlichkeiten sind manchem schön,
warum? sie wissen es nicht — alle haben den
Grund in verschiedenen Beschaffenheiten der Seele.
Sie also kann nichts nothwendig werden, als durch
Fortsetzung des causalnexus. Warum die Formen
[illegible] uns das wirken, davon ligt der Grund in
der Natur, und der Grund der Natur ligt im Willen
Gottes, hierin, nemlich im Willen Gottes findet
Hume den Grund des Geschmacks. Er verbindet
die Theorie sogar mit der oekonomischen, und sagt:
Gott gab uns den Kunstgeschmack, um den Feldbau
fleißig zu betreiben die manufacturen zu protegiren etc.
allgemein ist hier eine Fortsetzung der zufällig-
keit ins ∞. Ihr reinster Ausdruck ist die ex-
perimentalphisik. Experimente sind Fragen
an die Natur so sagte man, muß man es auch
mit der Seele machen. aber Ursache dieser crassen
Empirie Locke. Das object wird in der Phisik
bloß in der Qualitaet eines objectes behandelt,

hier findet also allerdings eine Frage an die Natur statt, denn hier ist das object unabhängig vom subject; daß aber der Geist, der sich in Würzel seines Wesens regiert sich nur gelegentlich blamiren, soll ist absurd — Die nahmen psychologischen causalgesetz, und setzten in die ~~monstration~~ den Grund alles aesthetischen

Ideenassociation

Vergnügens, die Nothwendigkeit dieser Ideenassociation leitet hume aus dem causalgesetz, welches durch die von ihm beschafften Natur uns an sich gewöhnt, daß wir es auch im Zusammen unserer Vorstellungen befolgen; das causalgesetz selbst wurde sogar aus dieser Ideenassociation erklärt, woher aber nun diese Ausnahme folge? — dieß übertragen auf das Schöne ergibt es sich, daß irgend eine Vorstellung für sich gefallen, sondern nur wegen andrer Vorstellungen die sie neben sich erweckt. Man sieht hier wie sich der gemeine Verstand gegen das absolute sträubte. Aber warum gefallen jene bewußten Vorstellungen?, entweder sind sie gefällig, weil sie wieder andere erwecken, und jene erweckten dann wieder in denselben Falle oder

i sehr sich gefällig. — nun so sollte man mit
Beylegung jener relativen Vorstellungen dieß er-
reichen sollen. Die Ideenassociation wurde in
diesem Zeitpunkte allgemein als die einzige Erklä-
rung der Schönheit angenommen. Man bekümmerte
man sich wenig um das Ganze, und hielt sich nur
an die sinnlichen Eindrücke einzelner Theile. Die Phi-
losophie der Kunst ward mehr eine Art von empirie-
r Psychologie oder physiologie. Und letztere
Erklärungen sind noch vorzuziehen, weil sie ge-
rade zu die Roheit der Empirie darstellen.
Meister hierin ist Burke der die Schönheit auf den
gröbsten egoism zurückführt. Er leitet alle
Schönheit von den äußeren Sinnen ab, die Bilder
der Einbildungskraft sind angenehm, wenn ihre
äußeren Gegenstände angenehm sind. Das an-
genehme macht nur einen Umweg durch das
Sinnliche. Die Bestimmungen des Schönen und Erhabenen
knüpft er an den Erhaltungstrieb an! Wenn
Sie Vorstellungen haben von Gefahren ohne etwas zu
leiden, heißt dieß erhaben. Die Kunst hat ihre
Objectivität dadurch, daß sie wie die Natur auf
die gemeinsten Sinne wirkt. So wie der gemeinste

Verstand an dem wahren Wesen der Natur sich
entzogen würde, wohl aber an äußern das
die Sinne reizt. Darwin treibt sich sogar
soweit, daß er alles aesthetische Vergnügen von
der Mutterbrust ableitete, wobei denn alles
Gefühl des Schönen abgesprochen werden müßte
die unglücklicher weise nicht an der Mutterbrust
genährt wurden.

§. Kant ist hier, wie sonst, vortrefflich, wunder-
gestellte Seite, die Idee des ∞ ist auch diesem
Theile fremd. Kant characterisirt das genie
als blinde Naturkraft noch stärker, er sagt
genie gebe den Stoff her, er nennt daher das
genie eine produzirende Kraft, die form sagt
er gehöre nicht dem genie, sondern diese bringe
das genie in der Schule, die Disciplin mache es
geschliffen und gesittet. Hier ist die Einseitigkeit
Kants offenbar, Zucht und Disciplin werden nie
den Einklang hervorbringen, der zum genie not-
wendig ist. Das wahre Wesen des genie besteht
eben darin daß Stoff und form in ihm sich durch-
dringen — Muß das genie durch Zucht gesittet
gemacht werden, und geschliffen, so ist es vor-
her also ungesittet, ein luxurirendes Gewächs

[...]ß nur unter der Idee gefallen werden muß —
[K]unst wird nie zu hohen Hingebung hervorbringen
[...]der zu werden vermögen. Man sollte glauben
[K]ant habe seine Bestimmung von genie von der poetischen
[...]hen anarchie hergenommen, die eine Zeitlang in
[De]utschland herrschend war. Wie sich Kant nun nicht
[...] naturalisten neigt, so neigt er sich andrer Seits
[zu]r bloß sittlichen Bestimmung der Kunst, also zu einem
[un]vollkommnen Intellectualismus. Sittlichkeit ist
[d]ie Erhebung zum absoluten, Läuterung von allem
[I]rdischen, aber das Sittliche ist nur eine Seite dieser
[Läut]erung. <u>Nichts absolutes kann zum andern ab-</u>
<u>[so]luten als Mittel gebraucht werden</u> — Zuletzt be-
[tr]achtet er das Schöne als Symbol des Sittlichen;
[d]ieser Standpunkt ist allerdings höher, als die ihn zum
[M]ittel des Sittlichen machen, allein da fehlt seiner
[A]nsicht das absolute an und für sich. Kants Theorie
[d]es Geschmacks brachte indeß nur Formen hervor.
Zunächst nach der Kritik stehen die Bemühungen
<u>Schillers</u> — und an diesem vorzüglich zu bewun-
[de]rn ist, ist sein ungemeiner Scharfsinn mit dem
[e]r die Form zu verfolgen und zu erläutern weiß —
[Be]sonders weiß er einen sehr guten Gebrauch von der

+ historischen

aesthetik zu machen, er hat den Gegensaz der
naiven und sentimentalen wenigstens nach einigen
Seiten hin vortrefflich behandelt. Nur fehlt es
ihm an genauen Kentnissen der Produkte un-
derer Kunst, die Beziehung der Kunst auf die
Sittlichk. hat er auch Kant beibehalten, aber die-
se Beziehung bildet sich eben so unrichtig. Zu-
genuß der Schönheit ist Sittlichkeit unentbehrlich
Uebrigens hindert diese Beziehung nebst dem än-
gstlichen Gange den er ~~nachher~~ einschlug daß
er nicht weiter und bis zum absoluten Princip
durchdrang. Nach Schillers Tractaten bildete Schle-
gel besonders Friedrich aus — Gesch. d. Gesch.
der Poesie der Griechen und Römer — Samlung von
characteristiken, und ~~das~~ athenaeum — was er
mit naiv und sentimental bezeichnet, nennt er
subjectiv und objectiv. Antike und moderne Poesie
~~werden~~ genau einander gegenüber gestellt. Die
moderne Poesie wird als eine untergeordnete Stufe
betrachtet und der Reim als eine barbarische Er-
findung dargestellt. Der Hauptgegensaz zwischen
interessantem und Schönem wird auch modern und an-

he Kunst angewandt, und die antike und schöne an
h dargestellt, die Ansicht gehört aber im Ganzen
ch zur Popularphilosophie. In dem andern
erk "Geschichte der Griechen und Römer," hat er die
Elemente der höhern Philosophie aufgenommen,
und den Gegensatz zwischen antiker und moderner
Ansicht genau herausgehoben. Beide Schlegel haben
auch tapfer ~~Kritik~~ Ausübung der Kritik viele
ist volle Ideen in Umlauf gebracht, besonders
ben sie das sogenannte goldene Zeitalter des
Geschmacks gestürzt. Sehr interessant für die Kunst
sind Tieck's mit Absicht blos romantische Dich-
tungen, welche mehr als seine theoretischen Schriften
den Charakter dieser Gattung aussprechen. Zu
den letzten gehören die Phantasien eines Kunst-
liebenden Klosterbruders, – Phantasien über die
Kunst. Goethe hat außer seinen übrigen genug
bekannten Verdiensten um die Kunst, außerdem
ist er zuerst wieder das unbestrittene Recht der Ideen
geschlossen, sehr vieles praktisches in der Kunst gezeigt,
und manche schöne Ansicht einzelner vortrefflicher
Kunstwerke in seinen Propyläen gegeben.

Philosophie der Kunst

Die construction des Kunstproducts ist im transcendentalen idealism, die Möglichkeit einer Philosophie der Kunst in der Einleitung, und in den Vorlesungen zum akademischen Studium gezeigt. Die zur vollendeten construction der Wissenschaft der Kunst nothwendigen Sätze sind folgende:

1./ Die absolutheit oder Unbedingtheit wird dem zugeschrieben, zu dessen Idee es unmittelbar gehört zu seyn oder zu dessen Seyn es außer seiner idee nichts bedarf. Den endlichen Dingen kömmt kein Seyn an sich zu, [illegible] aus ihrem Gedacht werden das Seyn nicht folgt.

2./ Wir unterscheiden im absoluten es selbst als Subject oder Wesen, und die absolutheit als object oder form. Das absolute als subject der absolutheit ist die realitaet, so fern sie ganz idealitaet, das absolute als object der absolutheit ist ganz idealitaet, sofern sie ganz realitaet ist.

3./ Die form und das Wesen des absoluten sind eins. Sie sind nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen eines und desselben absoluten. Wenn das Wesen des absoluten ewig und nothwendig ist, so ist auch die form. Dies folgt aus der [illegible] [illegible]

Einheit; denn das Wesen ist die alle realitaet
abstrahierende Idealität, die form aber die alle
Realität in sich begreifende realitaet.
Sie sind sich nicht wie verschiedene Eins sind, durch 4.
Vermittlung, sondern sie sind nur verschiedene Ausdrücke
ein und derselben absolutheit. das Wesen fordert
unmittelbar formen, und mit der form ist das Wesen
gesetzt. Es ist für uns nur eine subjective Nothwen-
digkeit die absolutheit einmal als Wesen und einmal
als form zu betrachten. dieses Eine und Selbe, das
bald als Subject bald als object angeschaut wird,
sollen wir die absolutheit der absolutheit, oder
Indifferenz nennen. diese absolutheit der abso-
lutheit ist weder Subject noch form, sondern das
gleiche an sich beider, sie ist die absolutheit ohne wei-
tere Bestimmung, also ohne differenz und begrenzung,
das wir nur durch intellectuelle Anschauung fest-
halten können, denn welches object sie ist; Wir
können sie unterscheiden wie wir das Eigne im
Eigen des Licht im Licht erblicken — im absoluten
als Subject und als form ist jene gleiche absolutheit
der jener Substanz die das gleiche Wesen beider
ist; die absolutheit der absolutheit ist nicht ver-

46

Mittelungsglied, so daß Subject und Form nur attri-
bute dieser Absolutheit wären, sie hat auch insofern
kein Verhältniß zu dem Subject und der Form
bloß in der Erscheinung sondern für sich. Der
Indifferenzpunkt, sondern das gleiche Wesen beider (Dieß ist weder Subject noch Form)
Er ist nicht Product nicht Synthese, nicht ge-
und über das Ideelle und Reelle. Die Absolut-
heit der Absolutheit ist nur das Wesen im Wesen
die Form in der Form.

5./ Das Subject bleibt hier immer lauter Identität
denn jede Differenz könnte nur daraus bestehen
daß die Absolutheit des Gegensatzes des idealen und
realen wäre, allein eine solche Differenz ist
eben der Charakter der Nichtabsolutheit, des wirk-
lichen Dinges, dessen Bestimmung es ist seinem Begriff
nie adaequat zu sein; Im Subject der Absolutheit
fällt dieß weg, dieß ist auch ideal und real, all-
gemein und besonders ist in ihm absolut Eins.

6./ Der Indifferenzpunkt oder die Absolutheit der
Absolutheit ist nicht minder lauter Identität. Alle
Differenz die man in derselben setzen könnte ist
immer nur für unsre Reflexion gültig. Es

lassen sich nur 2 differenzen als möglich denken.
Die indifferenz müßte entweder als Subject ~~der~~ vor
Idealität und realität gedacht werden; dieß wider-
spricht aber seinem begriff, denn der begriff von
Identität ist Identität ohne weitere bestimmung. Jene
in Indifferenz zuerst kann also keine differenz
von Idealität und Realität gesetzt werden; oder
müßte mit form und Subject im Gegensatz stehen;
allein sie ist das gemeinschaftliche absolute der form
und des Subjects; sie ist also identität für sich, sie
ist identität der Identität.
Die Absolutheit als form ist die Einbildung der 7/.
[illegible]lichkeit idealen ins reale. Die Absolutheit ist
[illegible]m des absoluten; wenn also das absolute als
Subject eine in sich alle realität begreifende idealität
ist, so ist dieselbe als form eine Realität die
alle idealität in sich begreift. Mit dem Subject
ändere ich auch die formen, dieses Seyn der idealität
und Realität ist die Einbildung des Idealen ins
Reale. Was in der form real wird ist immer das
Ideale; das Producirende und Producirte sind hier
absolut eins. Mit dem Seyn des absoluten

19

48

seyen wir auch mittelbar das Subject und die
~~beide~~ werden nicht aus dem Absoluten abgeleitet,
sonst wären sie bedingt; eben so wenig wird die
differenz abgeleitet, sonst verlöre auch sie ihre Ab-
o muß also solutheit. Dieser harmonische Anklang philosophi-
scher Töne simultan aufgefaßt werden, und deswe-
gen bilden sie 3 von einander unabhängige Sphä-
ren. Sie sind nicht auseinander, es ist eine Be-
Erzeugung dieser 3 Einheiten von sich selbst. Die
Indifferenz ist nicht sowohl zugleich beides, Sub-
ject und Form, beides auf gleiche Weise. So wird
centrum als Punkt betrachtet kein Verhältniß zum
Zirkel hat; der Zirkel ist nicht zusammengesetzt, wo
das centrum und die Peripherie beisammen sind, indem
centrum sowohl als die Peripherie liegt nur [illegible]
als Möglichkeit. Der Zirkel als Zirkel kann
zugleich centrum und Peripherie seyn, aber cen-
trum sowohl als die Peripherie für sich betrachtet
begreifen den ganzen Zirkel. Die Form ist
die alle alle Idealität begreifende Realität,
hier erkennt man die Priorität des idealen
vor dem Realen, indem das reale das ideale

real setzt, und nur durch im realen gestaltet ist.
Diese Priorität ist aber blos ideal dem Begriffe
nach, nicht real oder der Zeit nach.
Die Form begreift nur als Form nothwendig wieder 8./
die ganze Absolutheit, oder sie begreift als Form
sich selbst; das absolute, als Subjekt und die Indi-
fferenz beider. Denn die Form verhält sich zur
Indifferenz nicht als Theil; sie ist es selbst, sie
verhält sich auch nicht zum Subjekt als solchem, sie
ist es auch selbst, nur in der Umwandlung ins reale. —
Die Form begreift sich auch selbst, sie begreift also
die ganze Sphäre der Absolutheit in sich.
Das reale kann auf doppelte weise betrachtet wer- 9./
den, entweder rein als real oder in wiefern es
wo sich das ganze absolute in sich begreift, als
Totalitaet; aber doch immer in realer Gestalt —
Das reale als reales aufgefasst ist identität wie das
ideale. Das reale ist ja das ideale umgewandelt
ins reale. Aber das reale als Inbegriff dieser
Sphäre ist absolute identitaet weil jedes absolut ist.
~~Der~~ Auch das reine reale, als das reale welches
auch das Subjekt und die Indifferenz in sich begreift

ist nichtsweniger lauter Idealität als das Ideale
eben so ist es auch lauter Einheit. Im Realen
das absolute objekt, aber auch mit seiner Einheit
so wie in der Kreißform die ganze Idee des Zirkels
wiederholt erscheint, das Centrum die Kreißform
der Zirkel — das reale als Subjekt der ganzen
Absolutheit ist das Vollkommene. Es an nicht...
ende Gegenbild der Absolutheit; es ist die Abso-
heit ganz in realer Gestalt. das reale in
seiner Einer kann als der erste Ausfluß der Abso-
lutheit angesehen werden, als das ewige Univers
als das Urbild der erscheinenden Welt. Es ist
nun daraus an das Verhältniß dieses Gegenbilds
zum absoluten selbst anzugeben.

10/ die Absolutheit der absolutheit, sowie das abso-
lute und die form oder das absolute in seiner To-
talitaet ist schlechthin ewig außer allem Verhält-
nisse der Zeit. Wäre Gott in der Zeit, so müßte
er ja eine längere Zeit durchlebt haben als
vor einem Jahr, welches absurd ist. Den einzel-
nen Zirkel können wir in einer Zeit enthalten
denken, aber nicht seine Idee. die Vorzeit...

[st]att kein anderes Seyn als ein ideales zu kommen,
[d]iesem Seyn steht nicht der Begriff gegenüber,
[w]eil der Gegensaz des besondern und allgemeinen
verschwindet. Und vom absoluten gilt, gilt auch
[vo]n der Indifferenz und absoluten Idealität.
[Da]s wahre universum ist also ewig, so wie auch 11.
[die] Idee der Schönheit von der Zeit nicht afficirt
[wir]d. Das absolute geht also Allem nur der Idee
[nich]t der Zeit nach voran.
[Da]s absolute ist weder bewußt, noch bewußtlos. 12.
[De]nn alles Bewußtseyn beruht auf der relativen
[Versch]iedenheit des Denkens und Seyns. Alles Bewußtseyn
[be]zieht sich auf ein ideales dem ein reales entge-
[gen]steht, im absoluten aber ist ideal auch
[re]al; es kann also im absoluten kein Bewußtseyn
[sta]tt finden; es ist aber nicht bewußtlos, weil es
[ab]solut bewußt ist; Denn alles Bewußtseyn re-
[la]tiv ist, so ist absolutes Bewußtseyn die Identi-
[tä]t des bewußten und bewußtlosen; es ist also we-
[de]r bewußt, noch bewußtlos, weil es absolutes Be-
[wu]ßtseyn ist. 13.
[G]ott ist weder frei noch nothwendig, denn die Frey-
[he]it sezt eine relative Entgegensezung von Mög-
[lic]hkeit und Wirklichkeit voraus, da doch die ∞

Möglichkeit des absoluten aber seine ∞ Wirklich-
ist. Es findet auch keine Nothwendigkeit statt.
denn dann müßte es afficirt und durch ein an-
ders bestimmt werden können, was dem Wesen des ab-
soluten völlig widerspricht; absolute Freiheit ist ab-
solute Nothwendigkeit. Gott ist absolut frey
weil sein Seyn durch sich selbst bestimmt ist, es
aber das Seyn in ihm durch das Denken un-
wandelbar bestimmt ist; ist in ihm also absolute Nothwen-
digkeit. — Das Gegenbild enthält alle Ar-
ten der Absolutheit unter realer Gestalt; die
sammte Absolutheit als idealer verhält sich daher
als Urbild zu ihm, und insofern nennen wir
sie Gott. Mittelst der Form entsteht das Gegen-
bild der Absolutheit, zu welchem es sich als realer
verhält, anstatt daß diese sich als idealer sich zum
Gegenbilde verhält. Das Gegenbild kann nicht
mangelhaft seyn, sondern vollendet, weil es eben-
falls Gott, die gemeinschaftliche Absolutheit ist
das Gegenbild ist absolute Identität, als realer
hat es eine Realität ohne Gegensatz, weil in ihm
Realität ganz Idealität ist. Da es in der Tota-

t als Gegenbild Gottes ist, so ist jedes absolute
…en und Indifferenz für sich wieder absolut.
Das Gegenbild ist das Universum wie es an sich
der Inbegriff von Idealem und Realem —
form oder Einbildung der ∞ Idealität
Realität, ein Gegenbild ist die ewige Natur,
sie an sich ist. Die Natur ist die im Gegen-
d begriffene Einbildung des idealen ins reale,
so das reale im Gegenbilde. Wenn gleich auch
in Identität besteht, so ist doch das reale das
erscheinende — die erscheinende Natur natura na-
turata ist nicht ewig, sondern der sterbliche Leib
Gottes. Die ewige Natur begreift in sich und für
alle Einheiten, das absolute, die form, und
Absolutheit der Absolutheit, weil sie das ganz
absolute ist. Das Universum ist ein vollkommen-
Gegenbild Gottes. Gott theilt sich nicht, jede
Einheit enthält also die ganze Fülle des Wesens
Gottes. Auch in der erscheinenden Welt sind die
Einheiten enthalten, aber sie sind nicht ineinan-
der sondern außer einander. Die Idealität stellt
sich als Licht — die form als ewige Materie, und
die Absolutheit der Absolutheit als Synthese des
Lichts und der Materie im Organismus dar.

natura naturata
= Einzeldinge, Modi
= Gott
Bei Spinoza:
natura naturans,
die Natur als lebendige
Einheit läßt die Einzel-
dinge aus sich hervor-
gehen.

Aber jede Einheit erscheint unter dem Schema des beso-
realen. Die erscheinende Natur ist der körper-
vollkommene Abdruck Gottes, wie ~~in einer~~ jede Einheit
ein besonderes ist. Sie ist in der Getrenntheit der Ein-
heiten keine vollkommene Offenbarung Gottes als Gan-
zen. Das Wesen Gottes besteht darin, keine Ein-
heit ein besonderes zu seyn. Ein göttliches Abbild
nur da seyn wo Natur aufhört. Natur hört auf
in der Getrenntheit zu seyn, diese Auflösung ist
nicht, und diese als solche ~~als solche~~ in der realen
Welt ist die Offenbarung Gottes. Der Subjekt
der Absolutheit drückt sich in der realen Welt
durch das reale Abbild des Organismus aus;
welches Subjekt als Gott in der Vernunft, und
so ist das ideale Abbild in der realen Welt.
Der Organism ist in der realen Welt Abbild des
Subjekts der Absolutheit, und begreift die ganze
Materie in gleicher Absolutheit; aber weil er real
ist, so stehen die Einheiten getrennt, sie sind in ihm
neben- und aus-einander. Die Vernunft ist aller
das unmittelbare Bild Gottes. Sie begreift die
Einheiten in der Indifferenz. Sie setzt alles in
sich, was die Natur in sich setzt, aber ist keine der

sondern, weil sie Indifferenz ist. das absolute
Subject oder die ∞ Idealität insofern sie im
Gegenbilde wiederkehrt, ist die ideale Welt an sich,
oder die ewige ideale Welt. denn wenn die im
Gegenbilde wiederkehrende Form das An-sich der Natur
ist, so ist das wiederkehrende Ideale, die Ideale
Welt an sich, das an sich der Natur ist Einbildung
Idealität in Realität, das An-sich des Idealen
die Zurückbildung des Realen und Idealen bis
zur Identität — Auch die Ideale Welt stellt
sich alle Einheiten, oder den Inbegriff der Ab-
solutheit. das Subject drückt die Wahrheit, die Form,
Sittlichkeit aus. Das vollkommene Abbild der Absolut-
heit der Absolutheit in der idealen Welt aber, ist die
Kunst. die Kunst stellt das Subject der Form in Eins
gebildet dar; weder Idealität in Realität, noch Rea-
lität in Idealität. beide Subject und Form sind in
Einheit. Also weder Wissen noch Handeln, sondern
Handeln des Wissens und Wissen des Handelns — Kunst
ist in der ideellen Welt was Organismus in der realen
die Kunst also kann eben so wenig ein vollkommenes
Abbild, nicht des Absoluten, nicht der Form, nicht
Indifferenz seyn, sondern dessen was alles ist. —

Idee ist das absolute im Gegenbilde angeschaut – [illegible]
als solches im Gegenbilde angeschaut, ist die ideale Welt
die Form die reale Welt; aber in jeder ist das Ganze
und jede begreift die Absolutheit – Natur ist Subject
Form und Indifferenz aber jede in der Erscheinung [illegible]
dert. die Totalität der Formen ist im Organism
reicht, Organism ist also unmittelbarer Ausdruck der Ab-
solutheit; im vollendeten Organism tritt das Ur-
bild Gottes in der Erscheinung als Vernunft hervor. Wenn
nun Gott als Einheit die Einheit der Indifferenz und
Differenz ist, so ist er das was über alles schwebt,
also kein besonderes alle Realität und Idealität be-
doch tritt Gott erst in der Vernunft hervor, weil
subject-object und Indifferenz, als gleich absolute

sondern als Identität der Differenz und Indifferenz

~~sondern~~ Einheit entsteht. Die Vernunft ist ideales
Abbild, die Natur reales, denn Organism im Re-
entspricht das Kunstwerk im idealen, Organism und
Kunst~~werk~~ stellen Gott im Gegenbilde dar – Vernunft
und Philosophie an sich selbst – die Vernunft ist in
realen Welt der wahre Ausdruck Gottes, der über
alles schwebt, wird in der idealen Welt Philosophie [illegible]
Hieraus ergibt sich das Verhältniß der Kunst zum
Organismo. Also Organism wie die Kunst stellen

Absolutheit der Absolutheit dar, jenes im realen
[die]s im idealen; die Kunst stellt aber so die Ein-
ungetrennt dar wie der Organism. Organism
Naturprodukt enthält beide Einheiten aufge-
löst als Identität, des Lichts und der Materie.
Materie entspricht der Form, das Licht dem Object.
Die Materie innerhalb der realen Welt Ein-
[heit] der Idealität in Realität, oder die in Realität
[auf]gelöste Idealität ist, so ist das Licht in Idealität
[auf]gelöste Realität.

[Spec]ifischer Charakter des Kunstprodukts. Kunstprodukt
ganz Stoff und Form, d.i. ist reales Bild der Absolut-
[he]it der Absolutheit, diese aber ist Indifferenz, daher
ist ein Kunstwerk Stoff und Form, Form und Stoff
[…]gen, oder dieß eine und dieselbe Substanz welche Indiffe-
[ren]z des bewußten und bewußtlosen ist, wie Absicht und
[No]thwendigkeit sich absolut durchdringen. Das Kunst-
[w]erk ist bewußt und bewußtlos, weil es Aus-
[dr]uck der Absolutheit ist. Subject und Object Freiheit
[un]d Nothwendigkeit haben sich in ihm in Indifferenz
[au]fgelöst; Nothwendigkeit und Freiheit läßt sich
[im] Kunstwerke nicht trennen, nur die Abstraction
[tr]ennt sie, in ihm selbst ist jeder Theil gleich frey und

nothwendig. Wir können das bewußte Kunst,
bewußtlose Poesie nennen aber weder Kunst ist Kunst
ohne identität mit der Poesie, noch Poesie Poesie
identität mit der Kunst. Die Kunst ohne Poesie ist
gemeines Talent, die Poesie ohne Kunst ist bloße
Kraft, an welcher man sich nicht erziehen kann, ein
höherer oder minderer Grad in Beziehung die Kunst
ist nicht möglich, wo beide ineinander sind, ihre
indifferenz macht Kunst. Der Künstler der mit
gewicht des bewußtseyns arbeitet wird an der Ober-
fläche der Absicht erkannt, die sich wie sichtbar
über sein Werk verbreitet; so wie der welcher mit
Bewußtlosigkeit arbeitet sich als unergründlich er-
kennen läßt. Im höchsten Gegensatz sind antike
modernen Kunst begriffen, die antike hat die höhere
Indifferenzgewicht statt daß die moderne im Über-
gewicht schwebt; diß ist aber nur ein quantitativer
kein qualitativer Unterschied. Die Kunst steht
in der Zeit ewig, und unabhängig von der Zeit; sie
ja Ausdruck der Absolutheit der Absolutheit, und diese
ist ewig. Die absolute Ineinsbildung der Form
und Wesen ist ideal, im Vorbild oder Gott ange-
schaute Wahrheit, im Gegenbilde oder real angeschaut

höhnheit; und in Gott ist Wahrheit was im Gegenbilde
önheit ist. Schönheit also ist indifferenz der form
des Wesens und anschaut. Absolute Wahrheit ist
absolute Schönheit. das universum ist in Gott
absolute Schönheit, demnach als Kunstwerk gebildet;
le und ideelle Welt sind in Gott nicht als besonn-
re Einheiten; aber eben dieses absolute ist prin-
aller Schönheit, mithin ist es in Gott als Kunst-
k gebildet — das universum ist in Gott als
enbild, nun ist Gott als Vorbild absolute ~~Schön~~ Wahr-
it, entspricht nun diesem das Gegenbild, so muss es
solute Schönheit seyn, und da dieses das universum
st, so ist dieses absolute Schönheit; im universum
so ist das Urbild aller Kunstwerke; der Stoff
Kunst ist das urbildliche universum; der Stoff der
Kunst ist das Urbild, insofern es in Gott ist,
ses Urbild druckt sich in den Ideen Gottes aus,
die Philosophie als Ideen anschaut, schaut die Kunst
Gottes an. Subject form und indifferenz in
qualitaet der Anschaulichkeit sind Ideen. Subject
die ideale Welt, die form ist die Natur; ideale
t und Natur, fasst das ganze Wesen in sich, denn
lt findet sich in jeder Idee mit seiner Absolutheit.

Erst nachdem im Gegenbilde, die Totalität aller
Formen dargestellt ist, entsteht eine vollkommene Ähnlich-
keit mit dem Urbilde, erst dann kann Gott sich
Gegenbilde als Identität der sämtlichen Formen an-
schauen; eben so wenn in der Erscheinung die Totalität
aller Formen dargestellt ist, kann das Wesen Got-
in der Endlichkeit erscheinen. Die Totalität aller For-
men stellt sich im Organism dar, denn er ist die
Identität der Materie und des Lichts, und reprä-
sentirt das reale im realen, dieses das ideale im re-
— Im vollkommensten — dem menschlichen Organism
stellt der Abglanz des Urbildes ein, die Vernunft;
sie ist die Identität der Indifferenz und Differenz
also das wahre Abbild Gottes, und verhält sich zu den
übrigen Gegenbildern wie das Urbild; sie ist das
Bild aller Formen der Natur, sie ist die Idee, sie
offenbart das Wesen der Gottheit. Die Vernunft ist
das Urbild an sich, das weder ideal noch real, sondern
Indifferenzpunkt ist. Dem Organism entspricht
der idealen Welt das Kunstwerk, so wie der Org-
Abdruck des Urbildes für die reale Welt ist, so das
Kunstwerk für die ideale Welt, und so wie im

vollkommensten organismus die Vernunft als ~~Abl~~ Ab-
glanz der Gottheit in der Erscheinung gesetzt ist, so
wird auch in dem vollkommensten Kunstwerke das
Wesen Gottes offenbar, wir in der Philosophie. Philo-
sophie und Vernunft sind also blos verschiedene Aus-
drücke eines und desselben, der Gottheit. Was Ver-
nunft als Abglanz des Urbildes ohne Subject und
Object für die reale Welt ist, ist die Philosophie
für die ~~[illegible]~~ ideale. Wir haben also als entsprechen-
de Einheiten organism in der Kunst, Vernunft,
Philosophie, organism ist real, Kunst ideal,
Organism verhält sich zur Vernunft wie die Kunst
zur Philosophie. Wie der organism realer Abdruck
der Vernunft ist, so die Kunst realer Abdruck der Philo-
sophie. die Kunst drückt die Idee in einer Hülle
aus, die Philosophie aber wie sie an sich ist —
In dieser construction der Kunst ist das Kunstwerk
eine und dieselbe Substanz wo Absicht und Nothwen-
digkeit sich durchdringen; der reflex macht nur
für die Unterscheidung von Freiheit und Nothwendig-
keit, zwischen bewußtem und bewußtlosem. Erstere

ist Kunst, zwischen Poesie, aber diese Unterschied
gehört dem reflexiv, und ist ohne das eine
nichts. Die Indifferenz beider ist wahrer Ab-
druck der Kunst. Wir unterscheiden die Indiff
der Freiheit und Nothwendigkeit im Bewußtseyn
sie sind entweder quantitativ oder qualitativ
indifferenzirt, erstere ist keine Kunst, nur daß
beide Einheiten sich durchdringen ist die höchste Er-
scheinung der Kunst. Das Kunstwerk als Ab-
druck der Absolutheit ist unabhängig von der Zeit
sie ist nicht Mittel zum Zweck. Den 3 Einheiten
Gott entsprechen 3 Grundideen, Wahrheit Sittl
Schönheit, über diese schwebt die Idee Gottes, in
der sie alle drei bestehen und aufgelöst sind. Die
Gottheit ist in der Erscheinung die Vernunft. Die Schön
als Indifferenz ist weder das ideale (: Wahrheit :) noch
das reale (: Sittlichkeit :). Schönheit besteht nur
der vollkommenen Durchdringung des idealen und
realen, also in der Indifferenz. Das Kunstwerk
representirt die Absolutheit der Absolutheit.
Wie Gott über alles schwebt, so auch Philosophie
sie betrachtet das Gemeinsame aller, und bildet

[...]lches aus der Urquelle sey. Schönheit ist Identität
[...] Freiheit und Nothwendigkeit, Sittlichkeit und Wahr-
heit aber im realen angeschaut. Kunst also kann
weder auf Wahrheit ausgehen, noch Sittlichkeit beför-
[...] wollen. Das Universum in der Indifferenz
[...] Gott in absoluter Schönheit gebildet. Dieß
Universum ist Indifferenz des idealen und realen,
[...] die Schönheit in der höchsten Gestalt. Gott
schaut sich selbst als Schönheit im Gegenbilde an.
[...] alles im absoluten eins ist, so ist absolute
Wahrheit auch absolute Schönheit, so wie absolute Sitt-
lichkeit. Was nicht schön ist, ist nur in der Erscheinung.
[...] Idee ist nichts entgegengesetzt, sie ist das einzig
Positive, alles außer ihr ist nur Negation des
Positiven. Wie Gott sich im Gegenbilde zur Schön-
heit wird, so geht die Seele in der Idee zur Schön-
heit im Gegenbilde über, und wird von ihr angeschaut,
[...] Schönheit entsteht durch das übergehen der
[...] ins Gegenbild, wie Gott im Gegenbild object-
[...] wird so auch die Seele im Kunstwerk – Abso-
lutes Urbild ist Gott, der im Gegenbilde objectiv
wird, die Einheit für das besondere Gegenbild

ist das absolute Urbild, aber in Beziehung auf reelle Welt sind die Gegenbilder Urbilder, und die wesentliche Beziehung auf die reelle Welt Gott ~~[illegible]~~ auf sie hat. Wenn also die Ideen besonderer Dinge objektiv werden so entsteht Schön- Schönheit ist also der Widerschein der Ideen am ellen. So wie die absolute Schönheit wenn sie absolut real wird, Gott ist, so liegt die letzte Möglichkeit der Kunst in Gott, und die Darstellung der K. ist Darstellung der Formen, wie sie als Formen ihr Wesen im absoluten Gegenbilde, und demnach in sind. Die Kunst producirt die Dinge wie sie im Gegenbilde sind, wenn es also das Wesen der Kunst ist schön und wahr zu seyn, so sind die Formen der Kunst, Formen der Ideen, oder Dinge an sich. Wenn alle Construction Darstellung der Ideen im Absoluten ist, so ist die Construction der Kunst Darst. der Formen als Formen der Dinge, wie sie im Absoluten sind. Das Universum ist der Gegenstand der Imagination, wie nun das Universum ~~als~~ in Gott gebildet, so sind die besondern Ideen Formen der Dinge, wie sie im Universum sind, oder wie das Universum

selbst in Gott gebildet ist. Diesen Ursprung der Kunst
bezeichnet das Wort Einbildungskraft — Kunst ist also
als Darstellung der Dinge, wie sie im Gegenbilde sind
die Darstellung der Urbilder selbst. Das Urbild
tritt selbst ins Gegenbild, wenn die Schönheit in der Sinnen-
welt offenbar wird. Die besondern Formen sind als
besondere nichts; sie müssen das Ganze absolut in sich
aufnehmen, wenn sie im absoluten seyn wollen —
Das Universum kann kein besonderes Ding seyn, als wie
es selbst das Universum ist. In Gott liegt das Uni-
versum in keinen besondern Formen, denn es ist in
allen Formen. Wenn eine besondere Form real seyn
soll, so kann sie es nur in so fern sie selbst absolut
ist: (das Daseyn ist an den einzelnen Dingen nichts
~~[illegible]~~ reales, sie sind einzeln weil sie sich vom Gan-
zen getrennt haben, und hätten sie das Ganze in sich
so wären sie nicht einzeln.) Im absoluten sind
alle besondern Dinge verschieden und eins. Eins
weil jedes das ganze Universum ist; geschieden, denn
ein einzelnes Ding ist absolut geschieden, wenn es
nicht absolut geschieden ist. Jedes Ding in seiner Ab-
solutheit ist Idee, ist Universum. Daher ist alle
[illegible]sel in Rücksicht seiner aufgehoben, das relative

und besonder ist nur durch Zahl bestimmt. Die
besonderen Dinge, sofern sie als besondere univers
sind, sind Ideen; Idee ist das besondere insofern
es universum für sich ist, dieß war der Sinn der
einzelnen Monaden. Im absoluten ist allgemeines
und besonderes Eins. Form und Subjekt stehen in
in gleicher Absolutheit. Das Absolute aber verhält
sich zum Gegenbild wieder wie allgemeines, das Ge-
genbild ist das Absolute selbst angeschaut im beson-
dern. Das Wesen aller Dinge ist das universum des
theilbaren Eine, das wodurch sie sich unterscheiden
die Art wie das absolute All dargestellt ist. Jede
Idee hat 2 Seiten a) die wo sie absolut an sich
die wodurch sie im absoluten ist. Das Absolute
ewig im centro, und alles was absolut ist, ist im c-
entro. Dieselbe Ineinsbildung des allgemeinen
und besonderen sind von Seiten der Anschauung als
von der göttlichen ihrem Wesen nach betrachtet,
Götter; denn das Wesen an sich ist Gott, und die
Ideen in denen Gott angeschaut wird in beson-
deren Formen. Was also für die Philosophie Ideen
sind sind für die Kunst Götter. Die absolute rea-

…t der Götter sezt auch ihre absolute Idealität,
…n die Götter sind absolut. Im absoluten aber
…ideales und reales eins. die höchste Idealität
…auch die höchste Objectivitaet und Realität. Es ist
… von einer absoluten Realität die Rede, nicht
…, der im gemeinen Bewußtseyn. Die Götter
…d, weil sie möglich sind. Hier ist ideales auch re-
…l. Diese Begrenztheit von einer und ungetheil-
…absolutheit von der andern Seite ist das bestim-
…de Gesez aller Göttergestalten. Denn sie sind ob-
…tivirte Ideen; und das Wesen der Götter ist, in
…er Verschiedenheit eins zu seyn, daher Be-
…gränzung und ungetheilte absolutheit das bestim-
…de Gesez aller Götter ist. Nur darin daß die
…ötter begränzt sind, und daß jede Form die
…ganze Absolutheit begreift liegt die Empfänglichkeit
…r die Kunst. Dadurch erhält die Kunst eine
…schlossene Gestalt in der <u>Totalität</u>. Die <u>Minerva</u>-
… ist das Urbild der Weisheit und der Macht im
…ein, wodurch die weibliche Zärtlichkeit ihr genommen
…; in Juno wird die Macht ohne Weisheit er-
…nt, und ohne Liebreiz, den sie von der Venus

68

mit ihrem Gürtel bezeigt, wie Venus von der
nicht die Weisheit geliehen hat, sonst wäre sie
nicht die Göttin der Liebe. Nur für die Phan-
tasie, die das absolute in der Begränzung sieht,
ist also die Geschlossenheit in der totalitaet,
die Götter unter einander verschließt. das ab-
solute an sich bildet keine Mannigfaltigkeit, da-
her hat der Verstand nichts als bedeutungslose Leere. Und
im besondern ist Leben; Nur durch die Ineinsbil-
dung des allgemeinen und besondern entsteht Le-
das besondere ist nur durch Phantasie möglich
durch Phantasie wird daher das urwesen be-
und vom absoluten strömt Leben in die Welt.
der Vernunft und Phantasie ist Begrenzung ge-
so werden die formen der absolutheit aufge-
sie werden Scherz und Spiel — das vollkommene Ge-
bild erscheint erst da wo das dunkle formlose
und ungeheure verdrängt ist. die vollkommenen
Götter Gestalten brauchen auch Begränzung und ab-
solutheit. Fast die Jüdem schließen das absolute
aus. der gemeinschaftliche Keim der Götter und
Menschen ist absolutes Chaos und Finsterniß.

Gestalten sind formlos, eh' das endliche Beschränk-
tere eintritt; die formlose Gestalt muß vorhergehe-
n. Das Chaos in der griechischen Mythologie gebährt
mlose Gestalten, bis die bleibenden Götter her-
vortreten. Die frühsten Geburten aus Himmel und
de sind die Titanen, vor denen das Universum er-
bt. Das formlose kämpft mit der Zeit. Jupiter
ß noch vor Begründung seiner Herrschaft den Saturn
die Ungeheuer bekämpfen. Die Welt der Götter
kein object weder für Verstand noch Vernunft, son-
dern für Phantasie, der Verstand haftet an Begränz-
ung; die Vernunft kann die Synthese nur ideal
stellen, es bleibt also nur die Phantasie übrig,
diese ist die Einbildungskraft erscheinend.
Einbildungskraft ist jenes worin die Producte
Kunst empfangen werden, die Phantasie das was
heraus wirft. Es ist das ähnliche Verhältniß wie
ischen Vernunft und intellektueller Anschauung.
Vernunft bildet die Ideen, die Intellektuelle
schauung stellt sie dar; die Götter können nur
ch Phantasie dargestellt werden. Die Götter
d weder sittlich noch unsittlich, sondern erha-
ben von diesem Verhältniß — Sittlichkeit

und Unsittlichkeit beruht auf Entzweiung; Sittlichkeit ist Aufnahmen des Endlichen in ∞, aber da wo beide bis zur absoluten indifferenz [illegible] sind, fällt die Aufnahme weg, also auch Sittlichkeit und Unsittlichkeit. die Unsittlichkeit [illegible] eine Begränzung an. Die Götter der Mythologie sind Wesen höherer Natur, handeln frey und nothwendig in ihrer Begränzung vermöge ihrer Natur. die homerischen Götter sind nur, absolut [illegible] ihr Leben ist ein Gegensatz gegen das menschliche, weil sie in ihrer Besonderheit absolut sind. das Grundgesetz aller Götterbildung ist Schönheit. Jede Götterbildung ist absolute Synthesis und Begränzung — die Götter bilden unter sich der eine totalitaet; denn da in jeder Gestalt der das absolute mit Begränzung gesetzt ist, so setzt sie alle andern Gestalten voraus, und mittelst dieser setzt jede Gestalt alle andern voraus, da die Gestalten der Götter ein organisches Ganzes eine totalitaet. Einzig hierdurch erhalten die Götter in der Weltbildung eine poetische [illegible] und eine unabhängige für die Phantasie, denn dadurch sind sie Wesen einer Welt die für sich [illegible]

sich bei diesen Geburten der Phantasie bedacht w
der Möglichkeit nichts zur Wirklichkeit.
Die ganze Existenz der Götter beruht auf der
Entgegensetzung einer absoluten Welt welche nur in
Phantasie erscheinen kann. Nachdem die Welt
Phantasie erschaffen ist, so sind den Einbildungen
ihre Gränzen gesetzt, diese Welt kann sich nur
bilden. Die erste Möglichkeit ist das chaos, wel-
aus seinem Schoße alle Formen hervorbringt —
Phantasie selbst im Geschöpfe, und dadurch geht
in Mythologie über —. Was die totalitaet
Welt der Phantasie in der griechischen Mythologie
ist, so kann diese wegen ihrer Unbeschränktheit
~~durch~~ nicht durch Verstand entstehen werden; das ist
die Möglichkeit in der griechischen Mythologie entsteht.
Nacht und das fatum welches über die Götter schwebt,
geheimnißvolle Identitaeten, aus welchen alle
mein hervorgegangen sind. Gegensatz ist Jupiter
absolute Indifferenzpunkt — die mythologische
griechischen Gottheiten bilden Abstufungen; ~~Juno~~ Juno
Macht ohne Weisheit daher ihr Haß gegen
Apollo und Diana. Juno gebährt ihr Feindes Krieg

den Vulkan, den Handhaber des Feuers und die Waffen. Macht ohne Weisheit erhebet nur in den Künste. Vulkan befruchtet die Erde und daraus entstehen die Drachen — Venus ist die indiff. Schönheit. Jupiter ist absoluter Indifferenzpunkt im Olymp, erhaben über allen Streit, ihm wohnt in der Gestalt der Minerva die Weisheit bei als Gegenbild, neben ihm bilden sich die universe der realen und idealen Welt. In der realen ist das formende und das formlose Prinzip Vul und Neptun; diese mit Pluto als stygischem Ju bilden den Indifferenzpunkt. dem Pluto entspr Apollo als Gegenbild, Pluto ist alt, Apollo jung; jener im Reiche der Schatten; dieser als Gott des Lichts im Reiche des Lichts, ihm weicht die Nacht. Gleichsam in der idealen Welt ist Mars Venus, welche dem Vulkan und Neptun entspricht. Alle Arten von Verhältnissen werden als allg univers im individuellen gefaßt. Poesie die Mo der Hoffnung vom unterirdischen Feuer im Vulkan gezeugt. die Vesta stellt das innere Feuer dar.

Mythologie

Ihr Prinzip ist: die besonderen Formen ohne

...heit sind, und dadurch im absoluten, daß sie das
...ge Wesen ausdrüken. dadurch sind alle besondern Dinge
...ib und geschieden. Die besondern Dinge als besondern
...[?] sind und heißen Ideen. diese sind selbst Götter
...besonderer Form, das Grundgesez ist die reine Be-
gränzung von einer und ungetheilte Absolutheit von
...andern Seite. die Welt der Götter ist nicht object
...Vernunft, weil diese die Begränzung urbildlich
...stellt — die Götter sind weder sittlich noch un-
sittlich, die Götterwelt ist geschlossene ~~totalitaet~~; denn
weil jede Gestalt mit Begränzung gesezt ist, sezt sie
andere Gestalten voraus und weil zur realitaet nicht
bloß Möglichkeit gefodert wird, so ist die Welt der
Götter ∞. die sich zur Allheit ausbildet. dadurch
daß sie für sich eine Welt bildet erhält sich eine Welt
...die Phantasie, daher der Phantasie keine Gränze
gesezt ist; dadurch daß alle Gestalten abgesondert
werden, erhält sie die höchste objectivitaet.
...gen der allgemeinen Göttlichkeit der Natur finden
...wandlungen statt; jene Theile der Natur, wo sie
...ironie von sich selbst zu machen scheint, sind
...äunen und Satyren, und scheint der Spott der

Götter, durch diese wird die Göttlichkeit herab-
gezogen in andere, z. B. in die Gestalten der
Thiere. Allein das Menschliche wird entgegengesezt
den Gestalten der Schlange, die Götter müssen also
in menschliche Verhältnisse herunter wie im troja-
nischen Krieg. Beispiele der Thiervergötterung
geben die 12 Arbeiten des Herkules. Zur Totalität
der Götterwelt gehört daß die Götter unter sich in
Verhältnissen stehen, dieß nicht das Verhältniß der Gleich-
heit sondern der Abhängigkeit und durch Zeu-
gung dargestellt, wo doch das Zeugende absolut
bleibt. Daher die Theogonien, die Sinnbilder daß
die Götter ineinander sind. Das Ganze wodurch
die Götter zur Unabhängigkeit gelangen ist Mytho-
logie; sie ergreift in der Geschichte Platz. Denn die reale
Einheit der Natur integrirt sich mit dem idealen
in der Geschichte. Mythologie als Darstellung der
Ideen in realer Gestalt ist also Stoff aller
Kunst. Die Kunst ist die Darstellung des Absoluten
durch besondere Erscheinungen ohne Aufhebung der
Absolutheit; die Götter müssen bis zur Totalität
ausgebildet werden. Die Mythologie ist [illegible]

universums in absoluter Gestalt, sie ist selbst Poesie in der Wurzel aller Poesie, daher sind die Schöpfungen der Kunst so viel als die der Natur — die Mythologie ist Stoff und Bedingung aller Kunst und Poesie, ist das universum in höherer Gestalt, der Boden in dem die Gewächse der Kunst blühen, Schöpfung einer höheren imagination, die Mythologie kann also als Poesie in Masse betrachtet werden.

Darstellung des absoluten im besondern als Indifferenz ist nur durch Symbole möglich. Was ist symbolisch? was ist schematisch? Wo allgemeines und besonderes bis zur indifferenz sich durchdringen bedeutet weder allgemeine das besondere noch das besondere das allgemeine, sondern das eine ist das andere. diejenige Darstellung wo das allgemeine das besondere bedeutet ist schematisch, wo das besondere das allgemeine bedeutet allegorisch. Synthesis beider ist die Symbolische darstellungsart. das gemeinschaftliche ist nur durch Einbildungskraft möglich — das bild unterscheidet sich vom schema, da es ein durchaus bestimmtes und concretes ist. der Begriff schematisirt sich im besondern, das schema die Regel welche den Künstler im hervorbringen leitet, er schaut im schema das besondere, die Regel

ist ein fortwährender schematism. Hier schaut
im allgemeinen nur über das besondere. Ebenso
auch keinen schematism der Kunst; das schema
ist hinlänglich um die mythologie zu begreifen und
keine mitologische Gestalt ist weder allgemein noch
besonders allein, daher kann sie weder schematisch
noch allegorisch begriffen werden. z. b. Nimmt
das Individuum Vulkan als allgemein an, das
so kann man dieses Allgemeine auch durch ein indi-
viduum darstellen — die allegorie bedeutet
das allgemeine, die mythologie ist das allgemeine
selbst, sie bedeutet es nicht allein, daher läßt
die mitologie sehr leicht allegorisiren. So thut
man mit Homer; Man hielt die Mythen ur-
sprünglich für allgemein, Homer habe sie wegen
der Zauber seiner dichtung braucht [illegible], daß
allegorische bedeutung als Möglichkeit hält, aber
nicht als Wirklichkeit. das wahre Wesen der Mytho-
logie ist die indifferenz. Von der Synthese und
all andere zugleich ist das höchste Gesetz im allgemei-
nen, so auch in diesem besondern falle. Alles
Symbolische ist bedeutend ist aber auch zugleich das
was es bedeutet. das bild der griechischen Mytho
bedeutet das allgemeine und ist es auch — Selbst

sonificirt wie fait werden als reelle Wesen behan-
delt. der Schluß der mitologie und der Übergang
zur neuen Poesie und macht die allegorie von amor
psyche. die neue Poesie des ariosto verhält
zur antiken Poesie wie allegorie zur ~~antiken~~ Symbolik.
kann die 3 Stufen der 3 Darstellungsarten
3 Potenzen betrachten, daher sind diese die 3
emate der Kunst. die Natur schematisirt sich
t, daher in der Körperwelt keine Götter sind.
Licht ist allegorisch, Natur ist nur im Licht alle-
gorisch, im organism ist sie symbolisch. das allgemeine
es besondern und umgekehrt; es verhält sich unter-
scheidet der Endlichkeit — So ist auch das Wissen
blasses schematisiren; das handeln ist alle-
gorisch; die Kunst ist symbolisch — die Arithmetik
schematisch, geometrie ist allegorisch; Philoso-
ist symbolisch — das allgemeine ist hier das
sondern und umgekehrt — die Musik ist schema-
h, die Malerey allegorisch, die Plastik symbolisch,
rik ist schema, epos allegorie, drama simbolisch —
Mythologie ist also symbolisch zu begrei-
n; jede Gestalt ist zu beurtheilen nach dem was
ist, denn dadurch ist sie das was sie bedeutet.

das höchste Reich der mitologischen Welten ist, als die
sie andern sie sind in ihrer Selbstheit die Bedeu-
tung durchscheinen lassen. So wenig die mythologie
allegorisch zu begreifen sind, so wenig sind sie
historisch. Die Götter sollen ältere Könige bedeu-
deuten. Nur als typus als Urbild der Weltgeschichte hat die
mitologie realitaet für alle Welt. Die historische
Erklärung ist, dass sie Szenen alter Königsgeschichte
enthalten, wäre diess, so gienge die Allgemein-
heit der mythologie zu Grunde. Die wunderbare
Verflechtung lässt indess erwarten, dass auch sie
zum Teil der Geschichte eingemengt sind, die, wie die Däm-
dichtungen, ~~ein~~ als ein zarter Nebel über die Welt
ziehen — andere wollen die mythologie psycholo-
gisch erklären —
Der Grundcharakter der wahren mythologie ist, dass
insofern sie bis zur totalitaet ausgebildet ist, wäre
sie ein universum aus, in welchem alle Dinge und
alle Verhältnisse zumal und ohne Zeit sind.
Mythologie muss also durchaus in sich enthalten
Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, und alle inten-
sitaeten der Zeit angemessen seyn. Daher kann
kein Verstand fähig seyn sie ganz zu entwickeln.

mythologie anticipirte die Ideen. Kein Ver-
stand vermag dieß so auszudrücken. In der My-
thologie sind die Dichtungen weder absichtlich, sonst
würden sie nur um einer bedeutung willen, noch un-
absichtlich, weil sie nicht bedeutungslos sind. Die
griechische mythologie repräsentirt also die Forde-
rungen jedes Kunstwerks, die mythologie ist
unabsichtlich, aber auch nicht begriflos; die Dichtun-
gen sind zugleich bedeutend und bedeutungslos.
Sie ist weder Werk eines einzelnen noch der Gattung,
das individuen zusammen gesetzt ist, sondern
der Gattung sofern sie ein individuum ist.
Sie kann nicht product des einzelnen seyn, weil
die absolute productivität eine Welt ist, sie kann
nicht product der Gattung seyn sofern sie
individuen zusammen gesetzt ist, sonst wäre
keine harmonische Zusammenstimmung, und doch ist
sie so harmonisch als wäre sie aus Einem Geiste
hervorgegangen. Sie fordert also ein Geschlecht
das zugleich individuum ist; dieß ist die höchste
Idee der Geschichte. Einen Anspielungen enthält
Natur in den Kunsttrieben der Thiere, wo je-
Individuum die ganze Gattung darstellt.

der Kunstwerk ist Symbol der mythologie. die
griechische mythologie bringt uns in der Kunst
Natur wieder. die moderne Kunst hat nicht
ähnliches mit der griechischen mythologie aufzu-
sein. Wolf sagt, Homer sei das Werk mehrerer
gewesen, er meint d. empirisch und fast Homers
Ideen untergeordnet aus; dies gilt nicht bloß
von Homer sondern von der gesamten mytholo-
gie. Homer lag schon in der mythologie po-
tentialiter; daher ist begreiflich wie die Dichter
ins Ganze eingreifen ohne die Identität auf-
heben; und nur das Aufnehmen was die Homer
auszuführen. daher sagt Herodot: Homer hat
die Göttergeschichten gemacht. die Alten betrach-
teten sie als die gemeinschaftliche Quelle der Poe-
sie Geschichte und Philosophie. für die Dichter
war die mythologie ein ocean – da die mytho-
logie die urbildliche Welt ist, so ist sie auch Phi-
losophie – erst allmälig durch Beziehung auf
das Schicksal fangt später die erste Spur der
Historie an. der erste der sich auf Naturphilo-
sophie realistisch legte, war anaxagoras; poss-
ibilitaet in der griechischen Kunst geht von

man sich kein individuum zu construiren vor-
en kann, ohne das Gegenbild in der wirklichen
zu finden oder in der griechischen Mytholo-
findet jede ihrer Idee gemäß construirte
Gestalt, in der reellen Welt seinen Gegensatz.
Die moderne Welt ist dagegen irrational und also
ativ, und in ihrer Vollendung müßte sie die
Negation des Vollendeten aufnehmen. In der My-
thologie ist jede Gestalt ideal ∞, real begränzt,
daher die Entfernung aller Sittlichkeit aus der
Götterwelt. Die sittlichsten Götter sind sittlich durch
Begränzung. Sittlichkeit ist eine Krankheit, und
d uns den Nördlichen anheim gefallen. Wenn
ich die Endlichkeit des Ursprungs aller Mytho-
logie ist, so folgt daraus nicht daß nichts ∞ in
sich trage. Mit dem republicanism entstand
die Lyrik und Tragoedie, daraus folgt daß diese
nach Homer entstanden sind. Die erste
Philosophie war eine reine Physik; anaxagoras
der den νους setzte allegorisirte zuerst die My-
thologie — die ersten Spuren des ∞ Geistes
zeigten sich in den mystischen Gedichten des Plato
und aristoteles. Der erste Ursprung der mytho-

νους-Denkkraft (Geist)

logie waren nur mystische Elemente, diese My-
sterien stammten bloß von andern Völkern ab.
Herodot sagt Bacchus und Osiris seyen dieselb[en]

Also das allgemeine Vaterland der Ideen [ist der]
orient; da das Land der unsichtbaren Welt
er sich hindrängte, und die Natur nur abwechselnd bild-
liche Aussprüche, so war es natürlich daß die
Mensch mit dem ∞ confundirt wurde. In der griech-
ischen Dichtung hat sich das ∞ mit dem Endlichen
vereinigt. Im orient wurde nur das Endliche im
Symbolisirt; der Grieche zog das Ganze ∞ in
Endlichkeit herab, und stellte den Indifferenzpunkt
her. Der orientale ~~[illegible]~~ drang nicht bis
zur Indifferenz, er blieb in der intellektuellen
Welt, woher er auch die Natur verstand.
Nach Zoroaster sind alle Kräfte der Natur [...]
als Ausflüsse von Gott. Alle Wesen von Bra[hma]
bis zur Pflanze haben ihre Idee, ihre Natur [...]
das Licht sie erscheinen und in sichtbarer Gestalt
sie selbst aber sind unsichtbar, die Ideen werden
nicht im Endlichen dargestellt. Das herrschende [Ele-]
ist das Licht, weil es das Schematisiren der Natur ist

ob Licht ist das gute princip von dem alle Lebens-
kraft abstamt und diese sind die lebendigen Wor-
te seines Mundes — die Indische Mythologie ist
st der griechischen verwandt, aber innerhalb jener
Philosophie, hatte sie sich zu höhern Ideen
gebildet — der dualism ist aufgehoben in der
Einigkeit, das zerstörende und schaffende prin-
cip in Brama vereinigt. den Indiern waren
die äussern Künste als plastik versagt, sonst
wäre wirklich ihre Philosophie poetisch geworden.
Grundtypus dieser Poesie denke man sich die
pflanzen organisation, die sich eben so wie die indi-
sche Poesie durch Zauber und Duft zu erkennen gibt.
architectur liegt das Schema der Pflanzen zum
Grunde, und sie ist das schema der Indischen baukunst,
welche die gothische kam. Realistische Poesie
in der griechischen Mythologie, idealistische im
Christenthum. Nur mit dem Christenthum konnte
eine Welt beginnen. das Christenthum war
Erfindung eines allgemeinen Geistes, und nur
durch konnte er eine intellectuelle Wirkung
ben. Christus war vom allgemeinen Geiste

eine Ausrenung. Im 40sten Rosten sucht Luc[illegible]
eine höhere Ansicht. Christus scheint mit den
~~[illegible]~~ Essaern in Verbindung gestanden
zu haben, die die mythen des alten Testaments
geistig deuteten, auch den Messias legten sie
einen moralischen Sinn unter. So drang auch
Christus überall auf moral; Johannes der Täufer
nach Art der Essaer, in der Wüste aufhielt, zu-
gleich dem Christus unter dem Volke erkannt.
— die weisen Kinder der Essaer kommen auch
vor — dadurch daß er den Kreuztod überstanden
ward er der Herr der Welt, und dieß war die
Grundlage des Christenthums. Der Gegensatz
idealen und reellen princips macht sich schon
die einfache und stille Erzählung des Lebens und
des Christi ein. Schon in den ersten bringen
sich die genesis; daher der Gegensatz des Apost[illegible]
schon gegen alle Einmischung philosophischer sect[illegible]
sie erweckt wollte, weil nicht universell werden
k[illegible]. Johannes verdammte alle gnosis ... und
[illegible]lus ob sie gleich selbst gnostiker waren. M[illegible]
hielt sich an den Buchstaben der Schrift, und a[illegible]

Christenthum ward als gnosis ausgesprochen; die Ro-
schritt machte Paulus der es den Heiden mit-
theilte, und die orientalischen Ideen auf abendländi-
schen Boden eingepflanzt wurden. Wie das Licht im
Norden sich gestaltet zeigt, so war die Berührung
occidents mit dem orient nöthig, das ideale
[illegible]gang mußte vom Orient kommen; durch dieses
ward das Leben entzündet — Man kann den Alexan-
der und Alexandrien als den ersten Wendepunkt
neuer Welt betrachten; wo die Gelehrsamkeit
die Stelle der Poesie trat — jedoch hätte das
Christenthum sich nicht zur mythologie gebildet, so
wär es nicht universell geworden.

Statt der ganzen Natur ist die Natur, der Statt
christlichen Poesie beginnt mit Abbrechen der
Natur, und fordert die Versöhnung. Der Sündenfall
vom Bewußtseyn her, nicht der Sündenfall ist
der, sondern das Bewußtseyn darüber. In diesem
der Weg verloren, wodurch es von der Natur los-
gerissen ist. Da wendet man sich der ideellen Welt
zu, wie damals die ganze Welt that. Das Christenthum
hatte damals allgemein sein Ansehen verloren,

die Orakel und Götter hatten keinen Credit mehr
das Gefühl einer neuen Welt lag auf dem ein
alles wandte sich gegen den Orient. Die Römer
wurden eher von den Griechen besiegt, ehe Rom
sich nach Griechenland ausstreckte, nemlich durch
Weisen, welche in Rom eine totale Umkehrung zu
Stande brachten — vorher war das besondere [Bedeutung]
stand, dass die Griechen die ganze Menschheit in
ihren Göttern representirten, jetzt wird das allge-
meine herrschend, Rom war schon vorher mit ihm
das Christenthum anfing, in welchem nun das ∞ herr-
schend wird. — Um die Mysterien des Christenth.
zu fassen müssen wir auf den Gegensatz zurück
— dort wird das ∞ angeschaut als Natur, hier
als moralische Welt, dort ist die Endlichkeit herr.
aber in ihr ist der Keim des Absoluten. Der Cha-
rakter der moralischen Welt ist entgegengesetzung
∞ mit dem Endlichen — die ideelle Welt in Er-
scheinung ist grenzenlos, anstatt daß die Natur ein
ein geschlossenes Ganze ist. Wie der Griechischen
Mythologie die Symbolik zum Grunde liegt, so
wird dem Christenthum das Endliche zur Allegorie

∞. Wo die Idee im Gegenbilde objectiv ist, da Symbolik; das Endliche wird hier selbst ∞. Gegentheils bedeutet ~~bedeutet~~ das Endliche nur ∞. Die Unterordnung des Endlichen unter das ist der character des Christenthums. Im Heiden-thum braucht die Erhabenheit in der Aufrechthaltung des endlichen princips gegen das ∞. Im Christenthum wird die Hingebung des endlichen an das gefordert und das ist die Schönheit des Christenthums, das Heidenthum die Erhabenheit darstellt, dort herrscht Tapferkeit hier Liebe. dort waren die Ideen in Göttern real, allein in einer Region, wo das Endliche dem ∞ untergeordnet ist das ganze ∞ keine geschlossene Welt, sondern nur ∞ die aus historischen Gestalten besteht. wo ∞ endlich werden kann, kann es auch Bild werden, hier ist also Polytheismus möglich; da wo endliches nur ∞ bedeuten kann, bildet es nothwendig einig fine. Alles Polytheismus entsteht durch Synthesis des absoluten mit der Begränzung, so dass durch diese Synthesis weder absolute Begrenzung aufgehoben wird.

Nun kann die Begränzung im Christenthum nicht
Raum genommen werden, sie kann nur von der
Geschichte kommen. Die Begränzung in ihm kommt nur
von dem was in die Zeit fällt, daher ist das Christen-
thum und die moderne Poesie historisch; und jedes Mo-
ment der Zeit ist eine Erscheinung Gottes. Die Ew-
igkeit enthält keinen Unterschied im Christen-
thum, denn die Gottheiten sind hier nicht Symbole, sondern
selbst Ideen, und diese Ideen sind von philo-
sophischem Gehalte, so weit sie einen Sinn haben.
Unter ihnen ist die Idee des Sohnes nur durch
Begränzung ein poetischer Stoff. Der Sohn Gottes
um eine Gestalt für bildende und redende Kunst
zu werden, die menschliche Natur annehmen. Er
ist der Mensch gewordene Gott. Dieser Mensch
aber ist verschieden von den heidnischen Gestalten,
hier ist es nicht um das Endliche zu thun. Gott
wird Mensch um die Menschheit mit sich zu ver-
söhnen. Christus kommt in die Menschengestalt her-
unter, im Heidenthum wurden die Menschen vergöttert,
der Mensch gewordene Gott ist kein bleibender; das
Endliche wird im Christenthum nicht absolut

[Sy]mbol des ∞, sondern das Endliche wird zuletzt
[au]ch ∞ als ∞ durch Endliches symbolisirt. Das
[ide]ale Princip soll das Endliche auf das ∞ zuwan-
[…]dern. Geist, ideales ist das schaffende princip der
[…]ern Welt; er schliest den polytheism absolut aus.
[Chr]istus als Gott ist nicht Mensch wie die alten Götter;
[…] Mensch nicht ein Gott. Christus war eine göttliche
[Per]son; er war nicht als Gott sondern als Mensch der
[lei]denden Menschheit unterworfen. In der freiwillig
[lei]denden Person ist die Lösung dieses Widerspruchs
[zu] finden. Die alten Götter sind noch selig im
[…]en Leiden, und leiden also nicht. Auffallend
[ist] daß die Kunst Christus als Kind darstellt, gleich-
[sam] als wenn das Problem nur in der Unbestimmtheit
[des] Kindes zu lösen wäre. Auch die Mutter=Gottes
[ist] Symbol des Mütterlichen princips; aber im Christen-
[thum] ist sie die historische Gestalt geblieben. Maria
[…]rückt das Christenthum der Möglichkeit nach; das
[…]scheinende des Christenthums ist die Liebe. Die
[Ver]ehrung der Maria ist Anbetung derselben unter
[de]m Bilde der Weiblichkeit und Schönheit.
[D]ie Einheit des Endlichen und ∞ ist ein Christenthum

kein Seyn wie im Heidenthum, sondern eine Idea-
tät, ein Handeln. Daher liegt alles Symbolische in den
Handlungen, und nicht in Realitäten; so ist die er-
ste symbolische Handlung Christi die Taufe, die letzte
der Tod, beide werden noch im Christenthum fortge-
setzt, letztere im Nachtmahle. In wiefern die Hand-
lung wodurch das Endliche ∞ wird als Andacht im
Subjekt fällt, ist die Handlung mystisch; weil sie
jective Synthesis ist. Insofern sie äußerlich
wird sie dramatisch=symbolisch. Der Protestantism
hat blos Mystik. So fern sich die Kirche als sicht-
barer Leib Gottes betrachtet, construirt sie sich
Handlungen; solche Handlungen aber müßen symbo-
ihr Cultus ein geistiges Drama seyn, woran alle
Theil haben. Das erste Princip der Kirche war, alle
in einem Leibe aufzunehmen; d. h. universell, katho-
lisch. Die Kirche ist selbst Symbol der Verfassung
der überirdischen Welt, als Stadt Gottes aufgefaßt.
In der griechischen Dichtung lag eine intellektuelle
Welt wie eine Knospe eingeschloßen, im Christenthum
ward das ∞ ausgesprochen. Im Heidenthum trat
die ideelle Welt zurück, und die Natur trat in

llen Gestalt hervor; im Christenthum ist die Natur
Mysterium, und die Ideenwelt in äusserer Gestalt
stellt. Das Christenthum als die in Handlungen
gesprochne Ideenwelt bildete sich zur Hierarchie.
Hierarchie war einzig in ihrer Art. Mit dem
gang des römischen Reichs riss sich das Christen-
zur universalherrschaft fort; in einer Zeit, wo
Reine kaum objective erloschen war, verband
lle Theile der kultivirten Welt, so ging wie eine
ersalrepublik auf geistige Verbrüderungen aus.
einem Zeitpunkt des Unglücks machte sich diese Ar-
en Seele hervor welche Verklärung lehrt. Von der
des Kultus wo er symbolisch war erreichte das
stenthum selbst auch die Gebräuche heidnischer Völker;
Christenthum ist keine cosmogenie; im Christenthum
die Vielheit nicht polytheismus, dies zeigen uns
Engel, jene Wesen, die im Christenthum das Prak-
und Vielheit in der Gottheit handelnd darstellt.
Konnte sie ~~nicht~~ wohl mit den Göttern der Griechen
gleichen, sie nehmen meistens in ihrem Verrichtun-
dieselbe Stelle ein. Allein der Unterschied
dass die griechischen Götter real angeschaute Götter

Kosmogonie

sind, die Engel aber sind blos geistig, sie sind

noch völlig charakterlos, ineinanderfließende We-

sen. Wollte man sie in Verbindung mit Mensch[en]

denken, so werden sie blos Schematismen. Die Se[ele]

erst einen Leib in der Kirche bekommen, die Kir[che]

ist im Christenthum allein symbolisch. Den En[geln]

fehlt es an Begränzung. Die Lehre von den En-

geln hat nichts mythologisches, als in so fern[,]

Empörung und Verstoßung Luzifers betrifft. Engel

und Teufel zeigen in allen concreten Dingen d[en]

Gegensatz des Guten und Bösen, und die Mischung des

Endlichen und ∞. Luzifer macht überall die lu-

comische Figur; er muß durch die Gnadenanstalten

der Kirche, wo er Ausgänge macht, mit langer Na-

se davon ziehen. Wir sind ihm als Deutsche sonderlich

viel obligation schuldig, da er uns den original

[illegible] des doctor Faust liefert. Diese Mischung

des Endlichen und ∞ führt uns auch das Weltende,

Untergang des concreten durch Feuer als Ausgleich-

ung des Urstoffs im concreten erscheinen soll, w[o]

[illegible] von einander getrennt und geläutert werden m[uß]

— die christliche Religion ist eine geoffenbarte, und

fundament historisch, die griechische braucht eben
wenig wie die Natur eine Deutung, Offenbarung
historischen Grund, die griechische Mythologie
eine Begrenzung, die orientalische aber und
christliche überall das Unbegrenzte, Übersinnliche,
er ist das Wunderbare von ihr unzertrennlich.
Der Begriff des Wunderbaren ist in der griechischen
Mythologie unmöglich; die Götter sind nicht über-
natürlich; das Wunderbare verbreitet sich vom
Christenthum bis zum romantisch wunderbaren, wo
das Christenthum mit der Tapferkeit vermählte.
Die lyrischen, romantischen und episch dramatischen-
dichter kommen erst später zum Vorschein.
Auf dieser Stufe sprach sich diese Religion im Geiste
des Dante aus. Das Gedicht des Ariosto ist
einzig episch. In der modernen Welt ist alles
zwar vorzüglich ∞, aber in einer ∞ Entfer-
nung: alles Endliche ist dem ∞ untergeordnet.
Bei gänzlichem Mangel an wahrer Symbolik und
Mythologie ungeachtet, besonders im Protestantismus,
entstanden in neueren Zeiten doch Dichter die mit
den alten wetteiferten; Mylton und Klopstok.
Myltons Gedicht ist nicht rein christlich, da sein

Stoff im alten Testament liegt, oder im ...
strebt heidnisch zu seyn. Milton strebt nach ...
während Klopstock im Christenthum welches die
Religion des Schönen ist, erhaben seyn, und die
immer Gottheit bis zur Unbegrenztheit ausdehnen will
— Miltons Gestalten haben Umriß und Bestimmt-
bei Klopstock ist alles gestaltlos ohne Bestimmt-
heit und Form. Milton bildete sich in Italien
Wie wenig Klopstock Künstler war erhellt dar-
aus daß er mit energie die Mitologie der alten
Deutschen und Scandinavier aufstellen wollte
Seine Verdienste um unsere Sprache und den Styl
müssen wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen
— die Moderne Welt hat kein epos und keine Mytho-
logie. Wenn man auf die Offenbarung
Weltgeistes achtet, der nichts partiell betrachten läßt
wenn man denkt welche Nacht in dem Untergange
des römischen Reichs, und in der modernen Ge-
schichte liegt, und daß die moderne Poesie nicht für
ein besonderes Volk, das sich zu einer Gattung er-
hebt, sondern für's ganze Geschlecht da ist, so
zweifelt man nicht, daß die christliche Mytho-
gie nur ein Theil eines großen Ganzen sey, ...

der einen Seite an ihr die beschränkte sey, daß sie
nur ein großes Ganze als sonst Poesie werden
wollen können, wo die religiositaet ins
Wort übergeht. Am wenigsten konnte diese Poesie
tisch seyn, weil sich als Subjectivitaet oder in-
dividualitaet ausspricht. Mystizism ist verwandt
der stärksten Wirklichkeit, welche in Handlun-
gen sich äußert. Es ist zu bemerken welche Liebe
it in den katholischen Dichtern herrscht. Wo die
ligion zum bloßen Gebrauch herabgesunken ist, ist
sie formalität; sie muß nicht als Kleid auf einem
Leib passen, sondern Poesie der Poesie selbst seyn.
Grundforderung der Poesie ist universalitaet,
innen und nach außen, in wenigen Geistern
e concentrirt sich das universum. Wie den
echen Poesie seiner Zeit sofern sie als Gegenwart
Vergangenheit begriff, epische Ordnung und
ischen Ordnung konnte der war der wahre
sche Dichter. Er mußte sich eine Begränzung, einen
schafft abgeschlossenen Geist der Poesie formen-
en kann, die moderne Welt, die der individuen
antike Welt die der Gattung heißen.

In der antiquen ist das allgemeine das besondre
und weil hier das allgemeine ganz ins individ[uum]
geht, so herrscht durch selbiges auch die Gattung
In der modernen herrscht blos das individuum,
ist wechsel und Wandel alles sinnlich. das sinnliche
vergeht weil es nur das ∞ bedeutet. Der all-
gemeine Weltgeist hat denselben Gegensaz der an-
tiken und modernen Poesie im Planeten und Come-
ten systeme ausgedrückt, die Alten sind die Planeten
ihnen gehört eine unveränderliche bahn in der gewi[ssen]
ssen Entfernung vom centro. die Neuern sind die
Cometen, ihnen gehört der grenzenlose Raum
sie verschieden können sie aus dem ∞ Raum, [illegible]
und entfernen sich von der Sonne, sind nur Duft
und Licht. die Planeten sind die plastischen Ge-
stalten des universum, bis der Weltgeist das
Nacheinander dieser Welt in ein Zumal wird ver-
wandelt haben, wird jeder große dichter einen
Theil des Ganzen liefern können. Dante schuf
aus der Verbannung und den Träumen der Geschichte
aus dem Wesen der Hierarchie eine eigene Geschichte
auch Shakespear schuf sich seine mythologie nicht aus
aus der national Geschichte seines Landes, sondern

auch der Sitten seines Volks, er ist nur derselbe
in seinen Werken auf dem ihm eigenen Boden. Cer-
tes bildete die Geschichte don Quixote und Sancho
Pansa die als mitologie gelten kann; Goethe's
Faust ist nichts als eines d. Erzeug. Stoff und
des gegenwärtigen, und Keim des kommenden
Zeitalters, und ein wahres mythologisches Gedicht.
Einige glaubten den Stoff zu einer neuen My-
thologie in der speculativen Physik erkennen zu
können. Hier ist folgendes zu merken; der Grund-
satz der neuen Poesie ist originalitaet; jedes
Individuum schafft sich seine eigene mythologie,
es auch aus der höheren Physik. doch nicht nach
Bedingen der Philosophie gemäß entworfenen Formen. —
Versuchen es darauf an mit Lebendigkeit der Ideen
ein mythologisches System zu formen, so könnte
dies ganz aus der griechischen Mythologie geschehen,
man müßte sich nur nach einer Welt wünschen
worin diese Ideen sich frei bewegen könnten. Sollte
sich die Geschichte auf derselben Stufe wie die griechische
wieder zeigt, so würden sich Symbole sogar von
selbst finden, man gebrauche nur die trojanische Schlacht i

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

98

selbst bildeten muß die Mitologie ein Geschlecht

individuum seyn, der Dichter muß originell

dann er nicht particular seyn, wo also die Myth[ologie]

auf originelle Art gebraucht werden konnte, wo

sie Werth zu Gedichten ~~seyn~~ geben. Die eigentl-

liche Ansicht des Christenthums ist, vom Endlichen zum

∞ fortzuschreiten; dies hebt alle Symbolik auf

Im Christenthum konnte sich die durchbrechende

Idee des ∞ im endlichen angeschaut nur als

Stenzilien aussprechen; dieser war subjectiv, daher

wurden die Mystiker in der Kirche als Abtrünnige be-

handelt, sie gestattet nur den mystischen im ...

Die wahre Naturanschauung ist die Anschauung des

im endlichen aber auf eine wissenschaftliche und allge-

meingültige Art, die entgegengesetzte Ansicht

mit dem Christenthum. Das Christenthum ist blos

als Übergang als Element als eine Seite der

neuen Welt dargestellt, als eine Welt wo die

Succession als eine totalitaet dargestellt wird

der andere Theil ist die Vergötterung des Endlichen

– die Mythologie der Griechen war symbolisch

partikular

Natur, ihre Grundlage war realistisch, doch
sie ist nicht blos in historischer beziehung auf
Natur-Welt, sie wäre sonst in Fetischdienst aus-
geartet; ihre Götter müsten aber nun poetisch zu
den, historisch werden; doch bleibt das realist-
principielles und herrschende. die Modernen
hat das universum nur als Geschichte moralischer Dichtung
~~Dichtung~~ im Gegensatze des realistischen an,
Götter sind unsichtbar Geschichtsgötter, und sie
nicht Götter seyn bis sie Naturgötter sind;
Volksschriften ist nicht historisch. Jene deutschen
wie man die idealischen Gottheiten in die Natur
und wie man die Naturgottheiten in die Geschichte
; übrigens scheint der Punkt der Geschichte wo sich
Nacheinander in ein Zumal verwandeln wird noch
zu seyn. die wahre Mithologie wird entstehen
sich Geschichte mit der Natur ergänzen wird;
schon im werden begriffen. Homer, der in der
ken Welt das erste war wird in der Modernen
letzte seyn. Wenn die antike Mitologie auf
hin sich bezieht so ist es interessant zu sehen

wie in der modernen sich das entgegengesetzte
Geist sich ausgebildet hat. Das Übergewicht des
geistigen über das sinnliche ist das Princip des
Christenthums der modernen Cultur. Diese Ober-
herrschaft des Geistes über die Natur ist auch ge-
in der Magie. Die magische Ansicht der Natur-
dinge war nur Ahndung des hohen Vereins aller
dinge im absoluten; magisch heißt daher jede Bezie-
hung der Dinge aufeinander durch ihren Begriff
in der Zeit durch den causalnexus. Man hatte
verschiedene magische Ansichten der Natur, Dyna-
mism, Materialism und Organism. Die gestirn-
volle Welt der Gestirne bekam auch eine histori-
sche Beziehung, ihr Lauf, Wechsel, Verbindung, vorüber-
gehende Phaenomene deuteten auf Schicksale der
Welt. In der Erde sollten alle Gestirne wir-
ken sagen, ihre Entstrahlungen sollten auf den Zu-
stand derselben, auf die Bildung beim Entstehen der
Menschen und Thiere Einfluß haben. In der Na-
= Philosophie wurden die Metalle den Gestirnen
verglichen; die Erde wurde bis Copernikus als Cen-
trum des Universums angesehen, hier lag die

stotelische Philosophie zum Grunde. Im Orient
glaubte man an geheimnißvolle Kräfte der Steine
Pflanzen, daher der Gebrauch der Talismane
amulette. Kurze Übersicht zur Erleichterung.

Ideen real angeschaut können nur als Götter an-
geschaut werden; die Ideenwelt erscheint nur als Welt
Götter, dieß ist der Stoff der Poesie. Im Stoff
Kunst ist kein Gegensatz, als bloß ein formeller,
Wesen nach ist dieser Stoff immer und ewig sich,
solute Identität des allgemeinen und besondern;
kann also bloß ein Gegensatz statt finden in for-
meller Hinsicht, und in Rücksicht der Zeit, nicht in ein-
auf das Wesen der Kunst reflectirt wird. dieß
die antithesis der antiken und modernen ~~Kunst~~ Poesie.
erscheint als formeller von einer Seite als Werk
Natur, auf der andern als Werk der Freiheit.
da im Stoffe die Freiheit ist, diese Freiheit aber
oder durch Einbildung des Endlichen ins ∞ sich
stellt, oder umgekehrt sich darstellt, so wird er
als Werk der Natur und Freiheit erscheinen. dieser
Gegensatz drückt sich auch aus als realistische und idealische

tische Mythologie aus; daß aber dieser Gegen-
satz von Natur und Freiheit in der antiquen
und modernen Poesie dargestellt sey, zeigt sich
ferner. Die Einheit wird im ersten Falle als
Einheit des ∞ mit dem Endlichen, im zweiten des
Endlichen mit dem ∞ erscheinen; beide ebenfalls
sind wie Natur und Freiheit. Nur ist Natur die
Vernunft vereinigtes ∞ und Endliches; in ihr liegt
Keim des ∞, sie ist als Endliches gesetzt; Freiheit
Richtung des Endlichen zum ∞. Im ersten Falle
ist das Endliche als Symbol, im zweiten Falle als
Allegorie des ∞ gesetzt. Im ersten Falle ist das End-
liche selbst ∞, nicht bloß bedeutend, im andern
ist das Endliche für sich selbst nichts, sondern nur
etwas in Beziehung auf das ∞. Letzteres ist in
der modernen Kunst der Fall. In der griech.
Mythologie wird die Welt als Naturanschauung,
in der neuern als Vorsehung und Geschichte; zwischen
Natur und Vorsehung bildet das Schicksal den In-
differenzpunkt. Die Entgegensetzung des End-
lichen und ∞ muß sich im ersten als Einförmig

[in] letzteren als absolute Hingabe an das ∞ der-
[le]ren, weil ursprünglich im ersten das Endliche das ∞
[i]st ist, im letzten aber das Endliche ~~Prinzip~~ beim ∞ ver-
schwindet. Die ersten muß als Erhabenheit die lez-
[ter]e als Schönheit characterisirt werden; in der
[erst]en Art bildet sich die Gattung zum individuum,
[i]n anderen wird das Individuum das allgemei-
[n]e zu deuten suchen. Dort wird die Gattung
[dur]ch das Individuum repräsentirt, hier wird
[das] Individuum als allgemeines bild, als bedeu-
[ten]d des allgemeinen dargestellt.

Antike Mythologie bildet sich zur Geschlossen-
[heit], die moderne wird ~~im~~ objectiv im werdend schon jedem ∞ :
[...]der, im ersteren ist Begrenzung herrschend, hier ∞.
[Doch] sind sich beide dadurch entgegengesetzt, daß in der
[erste]n ein Seyn, in der zweiten ein werden der Idee aus-
[ged]rückt ist — die Gestalten der ersten Art sind blei-
[be]nde; Naturwesen einer höheren Ordnung; da wird
Begrenzung durch Polytheism, hier Begrenzung
[nur in der] Zeit möglich seyn. Dort ist das Grundsymbol
Anschauung der Natur, hier die Geschichte. Dort
[i]st die Natur das offenbare, das ideelle das Geheimniß,
[hie]r ist das ideelle das offenbare, die Natur die Mystik.

Religion und Poesie verhalten sich wie objectivitaet
und Subjectivitaet, die griechische Mythologie ist
als Religion, sondern als Poesie zu begreifen.
Christenthum ist die Symbolik, das ∞ vom religiösen
Verhältniß abhängig gemacht, dort ist Natur
hier Geschichte. Dort wurde die Religion
nur im Seyn, hier im Handeln objectiv. Die Er-
=scheinung aller Symbolik der letzten Art, erst
des Handelns, war nur in der totalitaet von
realischen Gliedern eines absolut sittlichen Ganzen
möglich; dieses war die Kirche. Die Kirche ist als
lebendiges aus Handlungen bestehendes Kunstwerk
zu betrachten; insofern diese Handlung immer
ist, ist sie symbolisch, insofern sie eine innere
ist mystisch. Mysticism ist subjectives Sym-
bol, es ist ungerecht, das Entgegengesetzte des
– Mysticismus nemlich ist Einheit des ∞ mit dem end-
lichen im Handeln, der entgegengesetzte Pol der Poesie
welche die Einheit des ∞ und Endlichen im Seyn ist.
das Gesetz der Antiken mythologie ist Unwandel-
: barkeit, das der Neueren stetes fortschreiten und
– dort herrscht das exemplarische und Urbildlichkeit,
die originalitaet, dort erscheint das allgemeine

andern, hier soll besonderes als Gattung erscheinen –
originalitaet bildet sich vom besonderen zum
unendlichen aus; im original ist eine besonderheit,
die sich zum absoluten ausgebildet hat, daher ist in
antiquen poesie Urbild; hier original. Der Charakter der –
modernen Kunst ist ein Übergang in die Nichtabsolu-
heit, die vollkommene Auflösung des ∞ im Endlichen
und auch wieder die Auflösung dieses in jenes zu
suchen. In diesem Übergange muss sich das
Individuum als besonderheit der universellen
erheben. die forderung der Absolutheit wäre,
daß das Nacheinander der Zeit in einem Zumal der
Zeit integrirt würde. das originelle müste
daher einen allgemeinen Wert bilden. dies ist
nur möglich durch Mittel=Einheit; denn Natur und
Geschichte enthält eine Einheit und dasselbe. Wie also
in der antiken Mythologie die Naturgötter sich zu
Geschichtgöttern bilden, so muss in der modernen das
Umgekehrte statt finden. So begreift die griechische My-
thologie beide Einheiten die Durchdringung der Natur
der Geschichte stellt sie im Epos dar; und unterwarf
sie die Symbolik, und geht über in eine unabhängige
Existenz. Das vollkommenste Beispiel ist der

epos des Homers; das princip des Sinnl. ver...
wird also in der neuen Mythologie das höchste seyn.
Mit der Vollendung der construction der Mytholo[gie der]
Kunst tritt ein neuer Gegensatz ein. Es fragt [sich]
izt: wie geht dieser allgemeine Stoff in die [be-]
sondere form über? Stoff und form müssen in
der Indifferenz dargestellt werden.
Das unmittelbar hervorbringende des Kunstwerks
des einzelnen wirklichen Dinges, durch das die
: alle Welt in der vollen auf absolutweise ob[jectiv]
wird, ist der ewige Begriff, oder die Idee des Men-
schen in Gott, der mit der Seele unmittelbar ver-
bunden ist. Gott ist die absolute Ursache aller K[unst].
Hier fragt sich wie Gott sich auf ein besonderes be-
ziehen können? Es kann sich darauf die
das nur beziehen, durch welches das allgemeine
besondere Eins sind; indem das zu producirende
durch die Kunst das ∞ selbst ist, nun ist aber
Idee das zu producirende, die Einheit des all-
gemeinen und besondern. Gott ist, insofern er
durch seine Idee sich auf den Menschen bezieht
oder die Idee des Menschen selbst in Gott,
ist dasjenige wodurch das Kunstwerk unmittelbar
hervorgebracht wird, denn das absolute der

nst ist Gott; das was darin producirt wird ist
as ∞; das ∞ kann nur in so fern sich produziren
als es sich wieder auf ein ∞ bezieht. Alle dinge an
sich sind nur durch ihre Ideen; diese Ideen
sind die dinge in Gott, wo das ∞ und Endliche die
zu Einheit der Idee ist. Hier tritt sie im Men-
productiv hervor. Jener ewige begriff als die
ahe dieser production ist das was man genie
nnt; es ist gleichsam ein Blick der Absolutheit
ob. Je organischer dieser begriff ist, desto
ductiver ist er. Gott producirt nichts als
in wieder sein ganzes Wesen ausgedrückt ist; eben
auf das an-sich der Idee; im Kunstwerke wird
objectiv, also der ewige begriff des Menschen;
denn begriff des Menschen ist mehr oder weniger
begriff aller dinge verbunden. Je mehr dies
desto organischer ist die Natur des Menschen, desto
ist sie das universum. Je weniger der Künstler
seine subjectivitaet ausdrückt, desto mehr
gemacht das universum darzustellen.
der ewige begriff objectiv wird, entsteht das
werk. Kann der Mensch nur subjective

Identität des Endlichen und ∞ in sich darstellt, so ist er nicht Künstler, sondern heißt eine schöne Seele. Diese subjectivität [illegible] ist Religion, Kunst. Der Künstler stellt diese Religion aus sich dar. das religiöse princip ist gemein geistes [?] princip. die Wirkung des genie ist nicht bloß zeitlich sondern ewig; weil zu begreifen das genie ist die Idee, das absolute princip des Menschen; es unterscheidet sich vom Talent dieß ein empirisches Vermögen ist, das genie ist absolute Nothwendigkeit, jedes Kunstwerk ist nothwendig, weil ihm in der Idee ein Urbild entspricht das genie hat eine reelle und ideelle Seite.

Dasjenige welches Einbildung des ∞ ins Endliche kann im weitern Sinne die Poesie heißen, die unmittelbar [?], oder ideelle im engern Sinne Kunst, oder in der Kunst heißen. die Poesie ist das unmittelbare Schaffen des reellen, der Seele, die intensive [?] dieses Schaffens ist Darstellung eines begriffs im sinnlichen. In der Poesie ist expansion, hier in der Kunst ist ein zurückgehen ins ∞.

sie und Kunst verhält sich wie Wesen und Form; bei-
begriffen in ihrer Absolutheit wieder Stoff und
, Wort und Form; es gibt daher keinen absolut
ischen Wort, als nur in Verbindung mit der Form,
umgekehrt. Die Invention der Verbindung des
tes mit der Form und umgekehrt ist Signal der
heit, und dadurch stellt sich der Künstler dem ewigen
ist gleich, der Wort und Form zugleich producirt.
t und Form sind eigene Erfindungen des Künstlers.
ideelle Gehalt drückt sich am Kunstwerk als
habenheit, die ideelle als Schönheit aus; man unter-
et das Erhabene der Natur und der Gesinnung. Bei-
st das ähnliche; das Erhabene der Natur findet statt,
ein Gegenstand gegeben wird, der über unsere Kräfte
der unsere physische Kräfte zu zernichten droht.
gemeine Ansicht hält einen so unermeßlichen
enstand, z. B. Ocean; hohe Felsen, Weltgebäude,
lad ∞ selbst, welches falsch ist. Erhabenheit tritt
wo die sinnliche Anschauung für unangemessen
funden wird, und das wahre Unermeßliche hervortritt, das
ie ∞, welches sich im unermeßlichen der Natur
tirt. Erhabenheit ist also Unterjochung

der geistig Unermeßlichen mehr das wahrhaft un-
endliche; diese Anschauung ist aesthetisch, denn
ist Erhabene sofern es im sinnlichen angeschaut wird
das formlose ist zugleich die höchste absolute Form
~~Also~~ Im chaos der Erscheinungen ist also die Na-
tur erhaben, weil diess die formlose Gestalt
der Natur ist. das chaos ist das Symbol des ∞.
die Erhabenheit der Gesinnungen stellt sich von der-
jenigen Seite dar, worin sich die Welt als Geschichte
darstellt. das erste scheint in der Geschichte alle
Gesetzmäßigkeit abgelegt zu haben. die Natur
verachtet die Geschicke der Menschen und ihre Absicht
sie tritt Schöpfungen der Weisheit und des Geistes
in Staub, sie zerstört die Werke der Vernunft
und bildet Werke der Thorheit in Jahrtausende
fort — der Held der tragoedie der alles besiegt
den das Schicksal erträgt, repraesentirt das un-
endliche absolute in sich, und im maximum des
Leids kann das princip des Leidens offenbar wer-
den, worin kein Leiden ist. das Unglück das
die sittliche Person niederwirft ist eben so noth-
wendig zum Erhabenen der Gesinnung, als das Chaos

[…]unsliche der Natur zur Erhabenheit der Natur.
[Das] tragisch Erhabene braucht auch zwei Bedingungen;
nemlich die tragische Person dem Schicksal unter-
[lieg]t, und durch die Gesinnungen siegt; Nur durch
[Gesin]nungen darf gesiegt werden — Nur in der
[Kun]st ist das Object erhaben, da es in der Natur an
sich nicht erhaben ist, weil hier das princip ins Sub-
[ject] fällt. Die Forderung zur Erscheinung des Er-
[hab]enen ist, daß das relativ ∞ in die Erscheinung
[tritt], das relativ ∞ sei physische Macht, oder
[Ordn]ung der Anschauung des wahrhaft ∞ — das
[Endl]iche welches dem ∞ eingebildet wird, erscheint
in der Empörung gegen das ∞, und hier tritt
[Ge]gensatz des Erhabenen und Schönen hervor, weil
[hier] das endliche im ∞ ist; aber der Gegensatz begreift
[im] absoluten das erhabene das Schöne, und umgekehrt.
[…] das Verhältniß beider ist ∞, beide Einheiten
[…]gleich. Das Erhabene das nicht schön ist, ist
[ungeh]euer. Die absolute Schönheit ist also eine höchst-
[e] Schönheit. Zwischen Erhabenheit und Schönheit ist
nur ein quantitativer Unterschied; je weniger

+ welches mehr Negation der Begrenzung ist;

das ∞ begrenzt ist, desto mehr nähert es sich dem Erhabenen, ~~wo alle~~ ~~Begrenzung aufgehoben~~ So ist Jupiter mehr erhaben wo alle Begrenzung aufgehoben ist, wie Juno im Jupiter weder jung noch alt ist; und ~~diese~~ soviel Begrenzung hat, als zu weiblichen Gestalt nothwendig ist. Apollo ist jung schön, und hat mehr Begränzung als Jupiter. Der Gegensatz des Erhabenen und Schönen zeigt sich mehr in der männlichen und weiblichen Gestalt in dieser ist nur nothwendige in jener überflüssige Begrenzung — das Schöne ist Versöhnung der Grenzen mit dem ∞; daraus folgt, daß nichts schön ist, was nicht in anderer Beziehung auch erhaben und für sich absolut ist — die Erhabenheit kann auch ~~nemlich~~ in einer höchsten Form statt finden, wo Form nicht vom Wesen unterschieden wird, sondern absolut eins ist — Erhabenheit und Schönheit ist so bloß quantitativer Art — die Alten sprechen von furchtbaren Grazien, Winkelmann von Horen.

Im Kunstwerke verhalten sich Schönheit und Erhabenheit wie Poesie und Kunst. Die Kunst ist ∞ aber die

dividuum ist endlich. Wie in der Poesie so auch in der Kunst ist der Gegensaz von subject und object möglich, sich beide nemlich im individuum aus sprechen. Inso-fern dieser Gegensaz sich in der Poesie ausspricht heißt sentimental und naiv in der Kunst heißt er style maniera. Der Gegensaz des idealen und reellen: sentimentalitaet und naivetaet sind im absoluten [illegible] und dasselbe; das poetische und genialische ist immer naiv, wie die poesie der Griechen. Das sentimentale das Entgegengesezte; es gibt zwei Richtungen [illegible] geht vom absoluten aus und endet im besondern andere ist die umgekehrte. In der Absolutheit [illegible] verschwinden beide, und ist das naive Ausdruck Absolutheit, so sprechen sich beide in der Absolut- [illegible] als naiv aus. Eigentlich naives gibt es nur im Gegensaz des sentimentalen, soll das sentimentale Gegensaz eine Bedeutung haben, so ist es der Aus-druck der andern Richtung. Schiller machte diesen Ge-gensaz geltend. naivetaet läßt sich als Erscheinung Natur erklären, so fern es die Kunst bestimmt. Grundcharakter des naiven ist Natur. das naive Natur das sentimentale sucht Natur; das erste ~~natuelle~~ naturelle das 2te erfordert die Natur.

Interesselos 4

der griechische dichter zeigt nicht das sentimentale interesse an den Naturgegenständen wie wir modernen. Der griechische dichter beschreibt die Natur so (interesselos) wie er Waffenrüstungen beschreibt. Das reine subjective interesse ist Grund der sentimentalisten bei den modernen, weil sie sich von der Natur entfernt haben. Daher der Grundcharacter der modernen poesie als sentimental ausgedrückt werden kann. bei dem naiven waltet das objekt beym sentimentalen das subjekt ob. Jener ist bewußtlos dieser mit Bewußtseyn belebt. Der antike dichter ist kalt, der neuere gibt uns seine Empfindungen mit zu genießen; jedoch macht sich zum reflex des objekts. Er gibt das objekt das erst durch das reflectiren hindurch gegangen ist, Schein macht, also nicht rein objekt. Die Keine indiferenz des naiven und sentimentalen hat noch kein neuer dichter erreicht. Der Ausgangpunkt der modernen poesie ist der Gegensatz des subjectiven und objectiven also des sentimentalen und naiven. In Shakespear liegen beide Elemente ganz unterscheidbar. Ariosto ist auch

timentale Art naiv. Shakespear ist auf eine
ne weise sentimental. das naive genie besteht
ch die lebendige Anschauung des objects, insofern
o kann dem Vater der andern Poesie Dante die
vitaet nicht abgesprochen werden. Der charac-
der Neueren ist vollständige Nachahmung nicht
ahmung des ∞. das sentimentale strebt zum
die Poesie in ihrer absolutheit erkannt werde
vetaet noch Sentimentalitaet. Nicht naivetaet
e diese nur Bestimmung der reflexion ist, nicht
timentalitaet, denn sie ist nicht absolutheit,
dern nur negativitaet. Sophocles ist weder
o noch sentimental, wenn der Gegensatz statt
de, so würde er sich so ausdrücken, wie Schiller
ausdrückt. das Epos liegt die naivetaet, die
ische Poesie die Sentimentalitaet, das drama
indiferenz, weder naiv noch sentimental.
er Gegensatz entsteht dadurch in der Kunst, daß
∞ der Kunst sich in dem individuum ausspricht,
beiden Glieder dieses Gegensatzes sind styl und
nier. Styl ist das absolute, manier das nicht
solute, das romantische. das wahre Wesen der

der Kunst besteht darin, daß das allgemeine in der Kunst und das besondere in dem Künstler absolut sind. Die Indifferenz kann hier wieder nach zwei Richtungen ausgebildet werden, entweder wird das allgemeine, die Form im Künstler mit der besonderheit als individuum zukommt, bis zur indifferenz ausgebildet, oder nicht. Die letzte wo der Künstler von der besonderheit ausgeht könnte man die absolute Manier nennen. Da sich die Kunst durch individuum manifestirt, so kommt alles von diesem Gegensatz her — Wo die besondere Form als besonders hervortritt, läßt sie sich in Manier aus — die Kritiker erklärten die Manier als ein positives derer. Styl wäre also Abwesenheit der Manier wollte man es nur umkehren, so kann der Styl als das rein allgemeine der Kunst seyn, Manier wäre das beschränkende. Da würde es also auch wieder nur einen Styl, es muß also auch hier die antinomie des allgemeinen und besondern gehören. Der Styl schließt die besonderheit nicht aus sondern Styl ist die indifferenz des allgemeinen

sondern in der besondern Form, oder der Person
Künstlers. Styl ist also vollkommen eine Cate-
gorie der Kunst, sofern die Kunst sich ein Indivi-
duum ausdrückt; der Ausdruck der Indifferenz
allgemeinen Kunstform mit der besondern
Individuum ist Styl. Doch ist diese Indifferenz
die Kunstrichtung durch das Hervorbringende
Kunst, wodurch wird das allgemeine im besondern
das besondere ins allgemeine in Indifferenz-
Einheit aufgelöst. Die Einbildung des allge-
meinen ins besondere ist das vollendete, vorzügli-
che Styl; die entgegengesetzte Einbildung, wenn
absolut ist, ist dann auch Styl, oder vielmehr
absolute Manier. Styl als absolute Manier
absolut zur Absolutheit erhabene Besonderheit,
ist der andere Styl, er ist zwar absolut zur
Absolutheit erhaben, aber doch immer noch eine
Besonderheit. In der ersten der beiden Einheiten
wird Styl als besonderes in der Besonderheit ge-
bildeten allgemeines bedeuten; dies ist der Styl der
Modernen, die andere Einheit ist Einbildung des
allgemeinen absoluten ins besondere u. ist Styl

der Alten. Daß auch in der letzten Ausbildung der
modernen Poesie jener Gegensatz verschwinden
ist offenbar. Auch in der Natur findet man
die Manier und den gedoppelten Styl. In der männ-
lichen Gestalt ist Styl, in der weiblichen Manier;
doch ist in der letzteren Richtung auch Schön-
-heit auch Styl. Die Modernen haben in der drey-
ten Richtung Styl, und absolute Manier ist ihnen
nicht abzusprechen; selbst in der modernen Kunst
sind die zwei differenzen deutlich zu unterscheiden:
michael angelo und seine Fortsetzung, sodann Cor-
reggio; letzteres beweist, daß eine Richtung vom
besonderen zum Allgemeinen, also Styl möglich ist.
Manier im verwerflichen Sinne ist ein Geltend-
-machen der besonderen Form statt der allgemeinen.
Es ist Einmischung der Subjectivitaet in die Ob-
jectivitaet. Der Künstler erreicht durch die Form
das Wesen, das Wesen ist aber absolut, also
löst sich bei der Manier des Künstlers auch das Wesen
die Form auf. Manier ist nur Blendung, Schein,
Eleganz; auch gibt es eine wahre derbe Manier,
das Übertreibende, forcirte Styl wird, aber im

…igt Manier ~~nur~~ und Eingeschränktheit, z. B. in
der ganzen Figur oder in den einzelnen Theilen.
…macht mancher Künstler nur dicke ~~dünne~~, ein anderer nur
…als hagere Figuren — eine solche Einseitigkeit zeigt
… Natur nur in beschränkten Gegenden, wo die Ein-
wohner nur dike Beine oder dike Hälse haben.
…l gibt es in Hinsicht auf die Verschiedenheit der Zeit-
… allerdings Styl, wenn die Besonderheit der Zeit
… Allgemeinheit ausgebildet ist. In Bezug auf
Künstler dieser Zeit ist die beschränkte Allgemein-
… der Styl ist für den individuellen Künstler,
Winkelmann sagt, das System der Kunst; es
…hält sich zur Manier, wie Grundsäze zu Mei-
nungen und Vorurtheilen —

Schluss dieser Betrachtung

… diese Gegensäze beruhen auf dem Verhältniss
… absoluten Form zur besondern, insofern diese durch das
Individuum gesezt ist, sie gehören alle zu einer familie.
… Gegensaz zwischen Poesie und Kunst in der reflexion
…zeigt sich nur auf das Allgemeine, diese auf Form, also blos
…lich, da sie im absoluten schlechthin Eins und dasselbe
— das Schöne und Erhabene oder das Schöne schlechthin
…int sich im einzelnen Kunstwerke in Schönheit und

Erhabenheit, die in der Allheit nicht verschwindet

als Erhabenheit erscheint die besondere Form des

=lichs wo das besondere das ganze ∞ aufnimmt, der

der Schönheit gilt das umgekehrte. Diese beiden

Gegensätze sind den folgenden nicht gleich zu setzen.

Gegensätze sind in der Poesie das Sentimentale und

in der Kunst Styl und Manier. Die beiden ersteren

sind subjectiv; blos in der Subjectivität ist Naives

und der Styl zu begreifen, die ersteren sind in der

Kunst aus dem absoluten genommen; nemlich der

ist, wo das allgemeine sich in den Besiz des beson-

dern sezt, so daß es ganz besonders wird, oder

geboren. Nur eins von beiden ist das absolute

jective; die Verschiedenheit der Richtungen besteht

darin, nemlich vom besondern oder vom allge-

meinen auszugehen, und zum absoluten zu kommen.

Naives und Styl sind absolut, Sentimental und Ma-

Naives ist blos bewirkte Manier, Sentimental ist

Manier. Mit Manier verträgt sich nicht Schönheit

Erhabenheit im absoluten. Alle großen Lehren

der ∞ Form der Kunst und der besondern der Kunst

— Das Absolute bezieht sich auf das hervor

bringende individuum durch den eignen begriff,

der diesem im absoluten ist. dieser wird begriff
bsoluten Identitaets punkt der Gegensätze der
e und Kunst, welche nur für die reflexion da sind.
dem Kunstwerk ist das schöne durchaus nicht zum besondern
Bezuge als solches hervortretten, sondern das ab-
te solle in ihm objectiv seyn. das genie ist
solute Identitaet oder Indifferenz aller Gegen-
e zwischen dem allgemeinen und besondern, d. i. ist
o das allgemeine der Idee mit dem besondern
individuums gleich gesezt wird. allein dieses
zig der Kunst, das ewig gleiche, muss der Idee
von ihm selbst unabhängig existenz ~~...~~ =
halten, nemlich dass sie sich als eingelne oder Leib
lten — die Möglichkeit dieser objectiven bildung
n wir darthun. Die Aufgabe ist, den Uber-
g der aesthetischen Idee in die concrete Kunst
n; daher einige Lemata nöthig sind aus der Lemata
meinen Philosophie. Das allgemeine princip
folgendes: das absolute wird in der Erscheinung
ist hinsichtlich objectiv, so dass diese nicht mehr
bsolut, sondern in ihrer relativen differenz als
gegen aufgenommen werden; das absolute wird

durch ein andres objectiv, doch kann die Unter-
nur formal seyn. Die Form kann nicht in wie-
fern sie im absoluten selbst ist, mit ihrer absolut-
heit, sondern in ihrer relativen differenz zum Sym-
bol der Ideen werden. In der absolutheit sind die
Ideen Eine Substanz, allgemeiner Stoff, die Ideen
kann wieder objectiv werden in wiefern die Ideen
als Einheit sich in ihrer relativen differenz zum
Gegenbilde dient, oder dadurch daß die Ideen
durch ihre ~~Einheit~~ Selbstheit zu Gegenbildern sich
machen, werden sie objectiv; so werden sie different,
ist, was im absoluten nicht ist. Jede Idee macht
sich als besondere Einheit zum Gegenbilde, aber die
das absolute der Kunst wird nur dadurch objectiv
daß ihm entweder die reelle oder ideelle Seite, oder
der indifferenzpunkt zum Symbol wird. Die reale
Einheit ist die Materie als besondere, die zweite
als Seele; das Wesen aller Schöpfung ist das abso-
lute, allein die Form kann von der reellen oder
ideellen Seite genommen werden; die Kunst wird
in der relativ reellen und ideellen Welt symboli-
sirt. Die Ideen in wiefern sie als besondere
Form objectiv, als reale Einheit betrachtet werden

das, was man Materie nennt, die Materie ist nichts
die Idee, insofern sie als reale Einheit ob-
wird; die erscheinende Materie ist nur Form, aber
mit dem wovon sie das Symbol ist. Von der
der Einbildung des ∞ ins Endliche als Erscheinung
gestellt, nicht in der Absolutheit, sondern in der Re-
lativität. Nichts in der Erscheinung ist an sich das,
scheint, sondern das an sich, was in der Erscheinung
relativ ist; Die Materie ist Symbol dem
nach aber desselben, wovon d Symbol ist, des ∞,
selbst aber nur relativität; die Materie ist das
die Idee ist, aber die Idee ist es auf absolute
, diese auf relative Art. Die Kunst insofern
die Form der Einbildung des ∞ ins Endliche als
andern aufnimmt, drückt sich durch Symbol als Materie
also insofern sie die reale Einheit aufnimmt ist:
bildende oder plastische Kunst. Gewöhnlich bezog
die bildende Kunst blos auf körperliche Gegen-
stände, allein auch sie besteht alle ~~alle~~ Potenzen
der und hiedurch ist es nicht bestimmt welche Potenz
Symbol sey. In der Unendlichkeit der Potenzen
en alle Einzelnheiten der Kunst zum Vorschein,
indem nämlich diese oder jene Potenz in der Kunst

zum Symbol wird. Die bildende Kunst ist die re-
Seite der Kunstwelt, die ideelle Einheit als Aufge-
hung des besondern im allgemeinen, des concreten
im begriff wird objektiv durch die Sprache oder Rede
die Sprache von ihrer Seite ist unmittelbarer Ausdruck
eines Wissens, denkens, Einsehens im idealen
aber in wiefern dieses ideelle im reellen ob-
tiv wird, ist sie Kunstwerk; von der andern
her ist sie nothwendiges Kunstwerk oder Naturpro-
insofern sie nicht durch Erfindung entstanden
sondern von Natur hervorgebracht. Die Sprache
ist reell angeschaut das concrete im Allgemeinen
welches das Seyn im Wissen ist. Das Absolute
ohne Handlungen in der höchsten Lust zugleich
ewiges produciren, dies ist das Wesen der Ab-
des absoluten Erkennens, dessen 2 Seiten wir
angegeben haben. Jede Idee ist an sich ein All
die reelle Seite an ihr, wodurch sie objektiv
ist die in ein andres, nemlich in ein Seyn verwan-
delt; die absolute Idee ist kein Seyn, sondern
als besondere Einheit ins allgemeine aufgenommen
denn die absolute Einbildung des ∞ ins Endliche
kein Seyn, nur in der Realität erscheint sie als

r. die reelle Einheit als besonderer wird Symbol
Idee. Als die ideelle Einheit in der ideellen Welt
tio wird bleibt die Idee ideal, hier ist auch die
Ideal. Als die Form zum Symbol wird, erscheint
Ideale, sie läßt aber hier die andere Seite
üt, sie erscheint als relativ Ideelles, sie läßt das
e zurück. Als reine Idee wird die Idee nicht
tiv, sie ist selbst Subjekt oder Seele, sie strebt
wieder zur objectivitaet, sie integrirt sich durch
Reales und bestaetigt ihre Identität. Durch diese
Integration entsteht das entsprechendste Symbol,
der höchsten Forderung zu erscheinen als Idee,
doch als Ideales. In der Materie stellt sich
Idee dar als real, aber als Ideal wird sie
gehoben. Diese Forderung wird erreicht in
Sprache, denn diese ist nichts ohne das Ideale
girt mit dem realen. Die Sprache ist also das
kommenste Symbol des absoluten Erkenntnißactes.
Sprache ist zugleich real ohne daß die Idealität ge-
bt werde. Deswegen ist die Sprache nicht nur
Ausdruck der Vernunft, sondern auch in den meis-
Religionen vorzüglich des Orients das erste
nen als das Wort Gottes, als Symbol des gött-

lichen producirend bezeichnet würden. Wie in der Sprache des Menschen das Wissen symbolisch gefaßt ist, hat das Wissen Gottes sich in der Welt symbolisch gefaßt, und die Welt ist die Sprache Gottes. Die Welt in Bezug auf Gott was die Sprache in Bezug auf den Menschen ist, sie ist das Schaffen Gottes, so daß das Ge- selbst wieder ein ursprüngliches Schaffen ist. Die alle Welt ist nicht nur das Sprechende, sondern das Sprechen Wort Gottes; das Bild aller Kunst, das affirmirte Wort Gottes, die bildende Kunst aber das gestorbene Wort ist, und je höher diese Sprache strebt desto vollkommener ist die Kunst. In der bildenden Kunst ist also die Idee gleich ursprünglich als real aufgefaßt, wie hier in der redenden als ideal. Die Sprache als der lebendige Ausdruck actus ∞ productionis ist das höchste Symbol des od. wie d. auf neue Weise in jenem Schaffen liegt denn in der Sprache zeigt alles als Eines. Faßt man die Sprache von Seiten der Töne auf, so liegen in ihr alle Töne, sie sind aber vermischt, sie ist chaos der Töne, wie ursprünglich die Fleischfarbe chaos aller Farben ist, so auch die menschliche Stimme chaos aller

d. Im Gesange löst sich die Stimme in diferenz
, und kehrt zu den Elementen zurück, da in der
aße alle Töne im chaos liegen. Wie sich die
ahe äußerlich in der Natur durch indiferenz aller
identisch darstellt, aber so stellt sie sich auch
er innern Seite ihrer beziehung dar, da sie Spra-
ist. In der construction der Sprache ist alles sein
er durch das Ganze bestimmt; die Sprache absolut
achtet ist nur für uns die Vernunft. Aber aus
er Einheit gehen wir aus dem absoluten aller
hen heraus, aus ihr die im Ersten absolut und
l für sich ein wahres universum ist, und nur in
form gesondert wird. Die vocalen sind aus-
strömungen des Geistes, die formende form; die conso-
ten die geformte form, als Leib der Sprache.
mehr vocale eine Sprache hat, desto geistiger, je
r consonanten desto geistloser. Warum machen
die Menschen sich durch Sprache nicht durch Gebärden
tiv? Diese frage betrachtet die Sprache als will-
kürliche Erfindung des Menschen. Vögel und Thiere
en ja auch Stimmen, die Sprache läßt sich nicht aus
isolirter Menschen-Natur begreifen, sie liegt

in der ganzen Natur — die Sprache entspringt aus
unbedingt wird durch die Wirkung des absolut
Erkenntnißactes, wodurch er sich selbst ausspricht
sie ist das im Menschen was der Kunsttrieb im Thier
ist, ihr Wesen ist das Göttliche, sie Wort zum M
Vorschein wo in der Natur das Göttliche und Natürliche sich
dringen. In dem instincte ist der Ursprung der
Sprache zu suchen. Die Kunst insofern, sie die
Einheit zur Form macht, ist ~~redende~~ redende Kunst
Poesie. Da die Formen der Kunst Formen der Dinge
sind, wie sie in Gott sind, so ist die ideale Seite die
redende, wie die reale die plastische. In den bey
Urformen, wovon die eine die Sprache die andre
die Materie ist, kehren alle Einheiten zurück; die
als ideale und indifferenz bildet; denn jede Ur
ist für sich 3 der. Wenn wir die 3 Einheiten Reflex-
ion, subsumtion, und Vernunft nennen, so haben
die 3 Potenzen der Philosophie. Die Philosophie
Kunst ist eine Darstellung des universum in der F
der Kunst, alle Potenzen kehren hier wieder in
höchste zurück, und nur so ist es möglich, eine Philos
der Kunst darzustellen — Kant theilt die Kunst

…n bildende, redende, und die Kunst Empfindung zu
…gen. die erste war ihm plastische und Malerey
…weite dichtkunst, die dritte Musik, diese Emp-
…ung ist bloß subjectiv.

Besonderer Theil

Musik:

…struction der einzelnen Kunstformen im Gegensatze
…idealen und realen Reihe. – Jede der beiden
…formen mit allen andern formen als Folgen
… wird aber wieder auch nur in allen formen dif-
…renzirt, und macht sie zum Symbol. die Einbildung
… des ∞ ins Endliche als besondere aufgenommen, :
…t sich in der Natur als Klang aus, oder kann nur
… Klang unterschieden werden. die Einbildung des
… ins Endliche drückt sich durch die erste dimension
… wodurch sie als differenz der wieder gleich
…ferenz ist, nur ist sie aber synthesirt; die
…wie wird hier in der Einbildung des ∞ ins Endl-
…nicht als eine Folge gesetzt sondern als der wie
… der Einheit als accidenz abgesondert wird, dieß
… nur durch Klang geschehen. der act selbst der
…bildung der Identität in die differenz ist in dem
…gnen magnetismo, aber der magnetism ist

wie die erste dimension mit dem Körper haben
denn die erste dimension ist die zeit, sie ist die
bildung des ∞ ins endliche, sie ist erloschen in der
[illegible] in der Linie. Zu derselben wird die zeit
jener act ist also nur möglich indem die erste
Einheit vom Körper gesondert als accidenz: der
Körper: substanz wird. Diese accidenz ist bloss
Klang, der Klang ist die lebendige Einbildung des
∞ ins endliche, das in der Materie durch die
erste dimension als todtes gesetzt wird. Sie
losgerissen als Wesen, als wahre Substanz.
— die beiden formen können nur selbstständig werden
dadurch, dass sie vom Körper abstrahirt werden.
Dass der Klang eine substanzielle Absonderung
seye, ist bekannt; dass er selbst act der ersten dimen-
sion seye, wird beweisen, indem die Sonoritaet un-
mittelbar mit der cohaerenz, diese mit dem mag-
netismus zusammenhängt. Die Leitungsfähigkeit
Sonoritaet; in die cohaerenz oder magnetismus
des ersten Prinzips übergegangen; allein die
bildung des ∞ ins endliche soll vom Körper
losgerissen werden, dies geschieht im Klang,

Klang ist magnetism der dem Körper geschieden ist.

Schall ist das generische, Laut ist unterbrochen, die Gattung betreffend
Klang ist sättigere Schall, der höhere Unter-
schied ist, daß der Klang die Einheit in der Vielheit
deutlich erkennen läßt, was doch nicht der Fall im Laute
ob er gleichwohl die Einheit in die Vielheit auf-
nimmt. Der Klang ist schon organisirter, und mit Co-
haesion verbundener Schall. Klang kann man
den Inbegriff der consonirenden Geräusche, Ge-
schreit der disharmonirenden Töne nennen. Im
Klang wird die Vielheit lebendig, und jeder atom
ist schon organisirt. Da Sonoritaet durch cohae-
sion gesetzt ist, so ist auch der Schall dadurch gesetzt
ist dieselbe selbst. Der Schall mit dem Körper
verbunden begreift den ganzen Körper. Der Schall
in den cohaerenten Körpern der Art wodurch sie
zum Siegen zur Ruhe reconstruiren. Wie das
ist die ∞, so der Klang die endliche Seele der Kör-
der Klang ist differenzirung der Seele und des
Leibes im Körper, in jedem Klange vernehmen wir
Ein-Eins-bildung der Seele und des Leibes des realen

und idealen. der Körper muss ursprünglich um zu-
gen aus der indifferenz durch Berührung mit
andern Körpern gesezt werden, und in dem Verhält-
niss als er differenzirt wird ist die Sonorität
gesezt. die Wurzel des Gehörsinnes liegt
im magnetism, das Gehör organ ist der bis zur
organischen Vollkommenheit entwickelte magnetism
der sich mit der entgegengesezten Einheit im Ge-
hör integrirt; der Schall also mit dem Körper in-
tegrirt ist Gehör. das Gehör ist die Aufnahme der
differenten in die Indifferenz, der Körper
ist das Gehörte, das organ ist das hörende
hören. die Kunstform ist die Musik, die Musik
ist als Kunst der ersten dimension ursprünglich
hervorgebracht, innerhalb welcher sie sich nach allen
Seiten organisirt; die nothwendige form der Mu-
sik ist succession, die Zeit ist die form der Ein-
bildung des ∞ ins Endliche, sofern sie abstrahirt von
der realitaet angeschaut wird; wie Klang die
als abstraction ist, so ist die Zeit die ideale. Man
kann die Musik mit der arithmetik vergleichen
Pythagoras verglich die Seele der Zahl mit der

ich; die Musik ist ein reales, aber ein bewußtloses
Thun, das sich wieder projicirt. die Musik begreift
ferner wieder alle Einheit in sich ~~in~~ einer :
besonderen Potenz, denn die reale Einheit einer
Potenz wieder absolut zu seyn muß wieder
die Einheiten fassen, ohne wieder eine und be-
sondere zu seyn. die erste Einheit in der Musik,
die als besondere Einheit zurückkehrende Viel-
heit ist der Rhytmus; der ~~rytmus~~ rhythmus
ist periodische Erscheinung des gleichartigen, wo-
durch die Einheit mit Vielheit verbunden wird.
Empfindung die ein Tonstück macht ist homogen,
in diese homogene Empfindung fehlt Abwechslung
Mannigfaltigkeit. durch den rythmus entsteht
Schönheit. Rythmus ist allein Werk der Kunst; durch
ihn ist die Musik eigentlich schön, er entsteht durch
Bedeutung und Form. die Töne selbst qualitativen
Bestimmungen sind zärtlich auch die Elemente
rythmus sind an sich gleichgültig. z. B. die Töne
Trommel werden durch rythmus gefällig.
ohne Bedeutung sind von keiner Wirkung
sind — Ihn allein was eine Identität der

beschäftigung ist, ~~sucht~~ sucht der Mensch rythmus einzulegen und fühlt das bedürfnis die Zeit rhytmisch zu ordnen, in allen menschlichen bilden machen wir gewisse Abtheilungen, und richtet sich die Aufmerksamkeit auf den rythmus macht man die Arbeit vergessen. Ein bild der rhythmis sind gleich grosse mögliche abstracte Punkte, ein höherer Act der Einheit in der Vielheit ist der vermischt, daß die einzelnen Töne nicht gleich sondern abwechselnd igt stark igt schwach angeschlagen werden. Hier tritt im rythmus der Takt ein wodurch in die Einförmigkeit abwechslung kommt der rythmus ist activitaet der Musik, sodaß in ihm mit wahrer Ruhe verbunden ist – der noch einfache rhythmus hat verschiedene Arten er kann <u>gerad</u> und <u>ungerad</u> seyn, der zusammengesetzte kann mit dem <u>Distichon</u> der verse zusammengesetzte mit <u>Strophen</u> verglichen werden diese Zusammensetzung geht bis auf den Punkt, wo das individuum über das zusammengesetzte noch die Übersicht behält.

tmus ist eigentlich die Musik in der Musik, denn
st die Einbildung der Einheit in die Vielheit,
lche nun der rhythmus selbst ist, so ist er die
sik in der Musik; er ist also das schaffende in
Musik. Insofern der ritmus die ganze Musik
greift er die andern Einheit in sich, und insofern
die andern Einheit in der Unterordnung mit
ytmus in der allgemeinsten Bedeutung dessen
s man modulation nennt. Die Einheit und die
heit erste Bedingung der Musik; diese Manig-
tigkeit ist auch Ton, so weit sie auf etwas qualitati-
gewendet ist, diese qualitaet ist Musik als Be-
barkeit der Töne. Die Modulation ist also die
st die Identität des Tonstücks in der qualitativen
ferenz der Töne zu behalten; die Identität in
quantitativen differenz ist rhythmus.
Dieser künstlichen Art abzuweichen und wieder in
esselben Grundton einzugreifen ist charakter der
ernen Kunst. Die moderne Ansicht der Mo-
lation also ist durch unsern Ton von einem
aus zu gehen, und am Ende des Tonstücks auf
lben zurück zu kommen. Modulation ist also

qualitativer rythmus und qualitative Einheit; ist
aber eine Einheit die andre begriffen wird sich be-
griffen. Von den beiden Einheiten von denen
eine als rythmus die andre als modulation
gesetzt wird, wird sich jene als quantitative
diese als qualitative Einheit derselben. Die
begreift als Allheit auch die andre, die letztere
fällt den rythmus auf, und gibt die harmonie zum
product; der rythmus wenn er die Modulation be-
greift ist die ganze Musik. Es entsteht hier
nur die differenz, entweder ist ~~E~~ hauptsächlich immer
die modulation dem rythmus, das andremal die
modulation untergeordnet. So entstehen 2 Arten der
Musik, daß die 3te Einheit oder indiferenz sich selbst
darf kund beweise. Der rythmus ist die erste Dimen-
sion, die modulation die 2te die Melodie die 3te.
In der ersten ist sie für die reflexion und das Selbst-
bewußtseyn, in der 2ten für die Empfindung und das
Urtheil, in der 3ten für die Vernunft bestimmt. Wendet
man diese bestimmung auf die Kunst überhaupt an
der, da die 3 formen, Musik, Malerei, und Plastik
sind, so ist der rythmus Musik in der Musik, die der

[…]lation, Malerei, die Melodie, die Plastik. der
[…]tmus in der absolutheit gedacht ist die ganze Musik, so ist Melodie, also
[…] im rhytmus die Modulation und Melodie schon / die ganze Musik :
[…]geordnet sind, dann entsteht das wahre rhytmische
[…]ie nennen. dieß ist die Musik der Alten. hier ist
[…]bildung des ∞ ins endliche; bei der modernen ist der
[…]satz. Wir besitzen nur noch wenige fragmente über
[…]usik der Alten. Rousseau's dictionaire de musik.
[…]iechen waren groß auch in der Musik grad, wie
[…]n übrigen Künsten, indem sie so große Rolle bei
[…]festen spielte. In der griechischen Musik war das
[…]stische, [illegible] das herrschende princip. dieß war
[…] dadurch möglich, daß der rythmus herrschend war.
[…]herrschende der neuern ist Harmonie, die Entgegensetzung
der Alten. bei den Alten war Harmonie unmöglich,
[…] die Choere einstimmig waren, bei den Modernen ist
[…]ltaneitaet der Töne, die einzige Spur der alten Mu-
[…]ist noch im choral übrig. die Christen wandten die
[…]k zu barbarischer Poesie an, da verlor sie energie
[…]kraft. so entstand der moderne Gesang, der ohne takt
[…]gesetzt wird nur in einigen hymnen findet man
[…] takt. das compositum der Alten war syllabisch,
[…] rhytmus fand hier Unterstützung, bei den neuern

verweilt der Ton zuweilen lang auf einer kurzen
und umgekehrt, und auch die Versart hat keinen Ryt
Man ersetzte bei den Neuern den Mangel des Rhyt
durch Harmonie, daher die Reime, und gleichsam
Echo der Verse; die ersten gereimten Verse waren
Lateinische Kirchenlieder, davon, von der Harmonie
ursprünglich ist die neue Musik ausgegangen.
Die erste Art der Unterordnung der 3 Einheiten ist
rythmische Melodie; wo die 3 Einheiten dem Rythmus
untergeordnet sind. Die <u>Harmonie</u> als Unterord
der 3 Einheiten unter der andern Dimension steht
jener entgegen; die Harmonie als Gegensatz der M
die ist anerkannt die Einbildung des Endlichen
∞; Melodie ist die gemeine Einheit als Einbildung
Identität in die Differenz, sie wird aber durch die
entgegengesetzte ideale Einheit symbolisirt. Hier ist
von der Harmonie die Rede, sofern sie das Ganze der
Musik ist, aber in der zweiten Dimension, indem
der Harmonie immer eine breite zugegeben wird.
Hier ist die Vielheit in der Einheit herrschend. Harmonie
ist auch Melodie, aber nur in der Unterordnung unter
Plastik. Harmonie ist Vereinigung vieler Töne in
einem einzelnen Klang, dies ist die einfachste Art

e diese Einheit in der Vielheit wird auch das Ganze ein-
eingebildet, so daß immer differente Verhältniße
zur Einheit im Ganzen gebraucht werden; Harmo-
nie ist also Einheit entsprechender Töne, sie ist die Re-
tion aller besonderen Einheiten in einer absoluten
heit des Ganzen. Aus diesem begreift der
Harmonie geht hervor, daß Harmonie sich zum Rythmus
und Melodie verhalte, wie das ideelle zum reellen,
wie die Einbildung der differenz in die identi-
tät sich zur entgegengesetzten. Wenn man auf das
Wesen sieht, so hat die Harmonie auch beide Einheiten
unter der 2ten dimension, weil jede von beiden
ihrem Wesen nach die ganze Musik ist — Harmonie und
Melodie sind es beide die ungetheilte Musik; sieht
man auf die Form, so hat die antike Kunst das
Wesentliche, die moderne aber auch das Zufällige
in Identität mit der Nothwendigkeit dargestellt.
Rythmische Musik ist expansion; durch die
Harmonie ist die succession ideal aufgehoben.
Wenn die Einbildung des ∞ ins Endliche begreift,
ist sie der wahre Ausdruck der ruhigen affecte.
Harmonie ist ein Streben ins ∞ zurückzu-

kehren. Der rythmus ist Vielheit durch die Ge-
walt der Einheit gehalten. Die griechische Musik
kann keine andere als eine dem Charakter der Na-
tion entsprechende seyn, wo nemlich die Gat-
tung zum individuum sich bildete.
Man könnte den Sophocles mit dem Shakes-
peare vergleichen, im Sophocles ist nichts was
nicht nothwendig wäre, im Shakespeare ist der
dramatische contrapunct. Sophokles hatte nur
einen rythmus, und das wesentliche ist dargestellt.
Shakespeare ist Meister in der Harmonie, man
vergleiche z. b. den Oedipus mit dem König Lear
dort ist eine Melodie der Begebenheiten [illegible]
alles fortandauernd, hier kommt das Schiksal des
wo beim Verstoßen des Königs durch seine Töchter
auch noch das Schiksal eines Vaters dargestellt
der durch Verläumdung von seinem Sohne abwendig [illegible]
und in jedem einzelnen Momente dem Schiksal des einen Cha-
racters das eines andern gegenüber~~steht~~ gestellt wird,
daß am Ende sich das ganze gegenübersteht. Die alte
Musik wirkte kräftig auf das Gemüth ohne Harmonie, Rouss-
eau nennt die modernen barbarey, andere sind enthusi-
astisch für die Erfindung des contrapuncts.

formen der Musik sind formen der ewigen Dinge, ganz
von der reellen Seite betrachtet, indem die reelle
heit, wo das ∞ ins Endliche eingebildet ist, diese
auch form der Musik, und da die formen der Kunst
en der Dinge an sich sind, so sind die formen der Mu-
formen der Dinge an sich von ihrer reellen Seite be-
tet; und inwiefern die Ideen von ihrer reellen
betrachtet, die Weltkörper darstellen, so sind die
men der Musik auch formen des Lebens der Welt-
per; sie sind Nachklang von der form des Lebens
Weltkörper, und Musik als solche ist also nemlich
rythmus und Harmonie des sichtbaren Univer-
ms selbst. Die Philosophie wie die Kunst gehen
nicht auf die Dinge selbst, sondern auf die Urbil-
er, die ewigen formen der Dinge. Die Kunst bestrebt
nicht, die form welche die Natur hervorbringt, nach-
en und darzustellen, sondern sie begnügt sich bloß
der Darstellung des Wesentlichen, des idealen. —
Musik gibt die form der himmlischen Bewegung
, wenn sie von der Natur erscheinend betrachtet
, und bringt diese form im Rhythmus zur An-
auung; das wahre Wesen der Weltkörper sind die
men der Bewegung; der Weltkörper selbst ist bloß

142

cadenz, die Musik richtet sich blos auf die form der bewegung, und ist also die Kunst die die form ge- gebrauchte form der bewegung frei vom Gegenstand darstellt. Pythagoras äusserte zuerst diese Idee von der Harmonie der Sphären, die ebenso ent- standen; man dachte sich die Musik der Sphären weil man dachte sie als eine reibende bewegung durch ein Klang entstehen müste, und verglich das Sonnensystem mit einer siebenfach besaiteten Leyer; d[a] man aber diese Klänge nicht höret, sollte daher [kom]men, weil wir gegen sie wie die Müller gegen das Ge[räusch] der Mühle unempfindlich würden. So ergibt sich [...] man d sich diese bewegung ist selbst Musik in s[...] der Gesang der distanzen der planeten wär[e] durch die Philosophie zu ergründen. Rythmus, Har- monie und Melodie sind die höchsten formen der be- wegung der Weltkörper, sie sind überall ausgestaltet Abbilder, wie die Dinge in den Ideen sind; auf [den] Flügeln des rythmus und der harmonie schweben die Weltkörper, auch lässt sich die centrifugal- und cen- tripetal-Kraft so ausdrücken, dass diese durch Rhyth- mus jene durch harmonie ausgedrückt wird. Kepler drückte schon die dur Art in den aphelien, die mol[l]

Sonnensphären

Sonnen-nähen

t in den perihelien aus; auch theilte er Bass Diskant
or und Alt unter die Planeten aus; In unserer Aus-
t tritt der Gegensaz von Harmonie und Melodie anders
vor; so ist in der Planetenwelt die Melodie, also
thmus, in der Cometenwelt die Harmonie ausgedrükt.
e Begrenzung ist harmonische Verwirrung ohne Ryth-
; die Musik steht also im System der Kunst ein-
l auf der höchsten, das andermal auf der tiefsten
enz; auf jener steht sie der Rede und Vernunft
nächsten. Da die Musik die reine Form abgeson-
dem körperlichen darstellt, so entspricht sie dem ab-
ten Begriff der Vernunft als Melodie; Harmonie
Rythmus in der ersten potenz.

Malerey.

Stoff und Form im Absoluten als princip der Kunst
sind, so kann das was Stoff oder Wesen ist wieder
Form werden. Der Unterschied von Stoff und Form
kann nur darin liegen, daß das was im Stoff absolute
tität ist in der Form relativ wird. In Stoff und
m absolut gesezt, sind die beiden Einheiten ununter-
dbar; diese ewigen Ideen werden dadurch objectiv,
d sie in ihrer Besonderheit als besondere Formen
selbst zum Symbol werden, die Form ist der
b der Ideen womit sie sich kleiden.

die erste Einheit ist im absoluten Urwesen die, wodurch seine substanzielle Einheit in objective Vielheit geren wird, diese Seite ist die ewige Natur selbst, diese ist das Wesen des absoluten unmittelbar, andurch die subjectiv = objectivirung giebt sich das absolute in der objectivitaet zu erkennen. Wie hier Natur die vollendete Einbildung des subjects ist so erklärt sich das reale im absoluten in der Ansicht der absoluten Idealität, so dass das absolut reale die absolute Idee ist, und beide Eins und dasselbe sind. diese Rückbildung des objectiven ins absolute ist andere Einheit. das absolute immanente ist in der Erscheinungswelt als erste der beiden Einheiten sich zeigen ist Materie, und als Kunst Plastik. Innerhalb der sind alle Formen wieder begriffen, die erste welche Einbildung der Einheit in die Vielheit als solche zu Form nimmt, ist die Musik; die ideale Aufnahme der Zurückbildung des Endlichen ins ∞, so ferne sie selbst als Einheit wieder begriffen ist, ist das Licht. hier einige Elemente aus der Naturphilosophie voraus schicken. Das Licht ist die ideale Einheit, die zugleich auch umfasst die reale; in dieser Einheit wird die Identität in die differenz der besondern Dinge

bildet, hier ist also differenz vorhanden, und die Identi-
erscheint als Einheit in der Vielheit, in der entgegenge-
n Einheit lässt sich die Realität in die Identität auf,
bleibt aber doch der realitaet oder differenz entgegengesetz-
. Sie ist das Ideale in bezug auf das erste Reale, diese
heit muß also als ideales im Raume erscheinen; sie muß
? den Raum beschreiben, ohne ihn zu erfüllen, sie
und alle attribute der Materie haben, ohne ihre Idea-
t aufzugeben, alle diese bestimmungen kommen im
Begriff des Lichtes ein.
Jedes wiederholt sich auf ihren zwei Seiten im ein-
zelnen wieder, wie im Ganzen. Auch in ihrer realen
e wo sie Subjekt und Objekt bildet, ist sie immer noch
, obschon sie in der Erscheinung als ein Reales erscheint.
realen lässt sie immer ihre eine Einheit zurück, in ihrer
alen Seite zeigt sie sich deswegen als ein relatives
les, als dem reellen entgegengesetzt; das an sich ist
schlechthin ideale, worin beide eins und wovon beide
Ausdrucke sind. Wie die eine Seite der objectivitaet
t die Materie, so die andere das Licht, wo ursprünglich
reelle Seite zurückbleibt. Das Licht ist der erste
Durchbruch der Idealität in der Natur, und ist das in der
Natur erscheinende Ideale, die Idee ist das absolute Licht,
erscheint als relatives Ideales, nur als Ideales

im Gegensatze gegen das Reale zu erscheinen, und das Reale ablegen. Hier muß das Verhältniß Lichts zum Klange, sowohl als des Gesichts- zum Gehör-Sinn bestimmt werden. So wie die Bewegung die Materie ist, mit dem Körper verbunden den Klang producirt, so producirt das Licht mit dem Körper verbunden die Farbe; dieß ist die erste Identität von Licht und Klang; dort in der Materie bildet sich die Identität in die Form, Form wird die Besonderheit Wesen verklärt. Der Klang ist nicht absolut, denn unter der Bedingung einer dem Körper mitgetheilten Bewegung gesetzt. Der Klang ist die Seele der Dinge, verbunden mit der Materie, als dem Körper; die Seele ist Bewegung und diese mit dem Körper als beweglichem verbunden producirt den Klang. Der Klang also ist nicht der Begriff der Dinge selbst; wo der absolute Begriff ist, da entsteht die sinnliche nicht vernehmliche Musik der Gestirne, im relativen ist Klang der Act der Einbildung der Seele in den Leib. Das Licht als zurückgebildete Differenz in die Einheit nicht an sich erscheinen; nur als relativ ideal in der Entgegensetzung mit dem Körperlichen kann es zur Erscheinung; denn das Licht ist nicht die Idee selbst

von allen Dingen wo das Endliche mit dem ∞ verknüpft
worden ist. Der Klang ist das immerwährende endliche
des körperlichen Dings, das Licht ist die ∞ Seele
des Dings. Als Licht wird es nicht absolut in die Sinne
fallen; Nur im Gegensatze mit dem körperlichen erscheint
das Licht; so wie die Seele nicht Ursache einer Wirkung
[des Le]ibs ist, und der Leib in der Seele, sondern beide durch
praestabilirte harmonie eins sind, so kann auch
Licht nicht unmittelbar auf die Körper wirken, son-
[dern] ist mit ihnen durch eine praestabilirte harmonie
[verbunde]n. diese Allgemeine und absolute Identität ist die
[Äth]er, der allgemeine Ausdruck des mit dem Körper
[ver]bundenen Lichts ist die Farbe. Das Licht kann also
nur in der Entgegensetzung des Nichtlicht als Farbe er-
[schei]nen. Alles Licht als solches ist ohne Farbe; Licht und
[Nichtl]icht ist erst Farbe oder getrübtes Licht.
Künstler machten noch keine Anwendung von der Newton-
schen Farbentheorie und hatten schon einen Beweis,
[daß] jene Theorie nicht richtig sey. Die Künstler dachten
[den] Gegensatz des Lichts und Nichtlichts durch Kälte und Wär-
me. — Newton suchte die Farben im Licht, und sah
[die P]rismaten als Ursprung an. Der Körper trübt sich:
das Licht in dem Maße in welchem er sich von der

Allheit absondert, und selbständig wird. Das Licht
die Identität aller Körper, im Verhältniß aber [illegible]
also von der totalitaet absondert, sondern es ist das
Lichte; denn es hat das Licht als besonderes aufgenom-
im besondern ist das Licht in die differenz aufgenom-
men, sind die undurchsichtigen Körper jene welche das
ihr Licht, den Glanz sich eingebildet haben. Die re-
tive Gleichheit mit sich selbst, die sich als Magnetism
und cohaerenz ausdrückt, braucht das die Einbil-
des Allgemeinen ins besondere; da dagegen die
gleichheit der Körper die sich in denselben ausdrückt
auf die differenz des Allgemeinen mit dem besondern
beruht. Die Trübung durch Licht fällt in die Sole
cohaesion, oder im absoluten Nullpunkt der Coh[illegible]
z. B. im Wasser. — Da wo der Punkt der absoluten
in relativer cohaesion ausgeglichen ist, der Körper
hart und ganz Homogen ist, hört die Trübung auf, ein
solcher mit dem Lichte in Identität stehender Körper
müßte absolut durchsichtig seyn, wenn die Identität
vollkommen wäre; da sie dies aber nie ganz ist, der Kör-
per also immer noch dem Lichte entgegengesetzt ist, so
so kann ist die absolute Identität die als Wärme ein-
tritt Gemeinschaft mit dem besondern körperlichen. Die

durchsichtigen Körper erfüllen das Licht das
auf der ihm fällt, dadurch setzt sich dieser in Iden-
tität mit dem Lichte, da es aber keine absolut durchsichti-
gen Körper gibt, so wird das Licht mit dem Körper eins
aber mit differenz; alle medien sind also trü-
be media — Weder Licht noch Körper specificirt
Farben, sondern das worin sie Eins sind, und ~~wird~~ weil
Licht begeistet von ~~Allem~~ ist, so wird das Licht nicht
differenzirt, sondern alle Mannigfaltigkeit kömmt vom
Schatten; Alle diferenz ist durch Nicht-Licht gesetzt,
Farbe ist Licht + Nicht-Licht; das Licht wird nicht
in Farben decomponirt sondern componirt. Das
Gesetz für die Kunst ist die <u>totalitaet der Farben</u>.
<u>totalitaet</u> ist möglich durch die Vielheit in der Ein-
heit: ein Gegensatz der sich in allen Farbenerscheinungen
finden muss. Auch ohne prisma finden wir den
Gegensatz der Farben schon in einfachen Versuchen, z. B.
gefärbten Gläsern oder gefärbten Flüssigkeiten.
Hält man ein blau gefärbtes Glas gegen einen dunkeln
Grund so dass die Augen zwischen dem Licht und dem
Glase sind, so geht die blaue Farbe bis zum tiefsten
[illegible], ist aber das Glas zwischen dem Auge und dem

150

Licht scheint da gelb oder gelbroth. Die Erscheinungen
durch Prismata beruhen darauf, daß ein doppeltes
bild gesetzt wird; in der refraction erscheint wie
das betrachtete bild verrückt, je nachdem es auf
dunkle oder helle fläche gesetzt wird, scheinen die
der gefärbt. Aus dem Widerstreite des Einfachen
~~und~~ doppelten zu sehen entstehen die farben, ist der hell
Rand nach der dunkeln ~~fläche~~ gerichtet, so daß der
Brechungswinkel nach unten gekehrt ist, so entstehen
die von den Malern sogenannte kalte farben;
wird hingegen bei Betrachtung einer dunkeln fläche
helle nach unten gerichtet so entsteht die warme
farbe, das gelbe, dann das rothe; treffen die
beiden farben nicht zusammen, so entsteht in dem Inter
ferenzpunkt die weiße, wo sie sich aber berühren
entsteht der Purpur und das grüne, beide letztere
fließen in einander zusammen — die farben bilden
ein System wie die Töne, die totalitaet der farben
hat eine Art von Absolutheit und Vollständigkeit
In den prismatischen Erscheinungen ist es nicht wesent
lich, sie sind nur eine Seite der totalitaet, ein
gelber fleck auf dunklem Grunde. Der Gegensatz

[f]ischen prismatischen bilde als kalte und warme farb-
[ar]ten hier z. b. die violete entfernt, die z. b.
rothe den Gegenstande nähert, polarisch entgegen-
[gesetz]t, ist notwendig. Diese Polaritaet entsteht aus
[ver]schiedenen Entgegensetzung des Lichts mit dem
[Nicht]lichte. die Identität verbunden mit der differenz
[de]s Nichtlichts gibt die totalitaet der farben.

<u>Zum Verhältnisse der farben zum Gesichtsorgan.</u>

Ideale und reale Seite im organischen Wesen sind
und vereinigt. Das relativ ideale Licht ist hier
dem realen integrirt, der organism ist ganz Wort
loren; das Licht das in der Natur als Thätigkeit
[sche]int, ist dem Auge vermählt, die Thätigkeit dem
[Auge] verbunden. Das zur farbe gemachte Licht ist
[ke]in ideal sondern mit dem Nacht verbunden das
[Ge]bat eines existierenden. Jedes vom Außen Einwirkende
[is]t die fodrung einer bestimten dimension. der Ge-
[s]ium ist die blüthe der dritten dimension des or-
[gan]ism, und daher nichts als die vollkommenste production
[des] Lichts und der Indifferenz, der Materie und des Lich-
[ts]ges. Aber was ist das <u>Sehen</u> anders als die Indi-

ferenz des Lichts und der Materie, im Sehen wird
Licht zur Materie; wir sehen nur das Verhältniß
Lichts zur Materie. Das ideelle princip vereinigt
mit der Materie zu einem Organ, oder das vom Aus-
schließende indifferenz-vermögen setzt Organ und Ende
in der höchsten potenz gleich, vereinigt sie zur An-
schauung; das anschauende ist die absolute identitaet,
ist das Sehen des organism aber zugleich das abs.
ideale, welches auch zugleich in der reflectirten
real ist. Im Menschen ist das [illegible]
der princip das absolute Licht, die allgemeine Be-
ziehung ist indifferenz des innern Lichts mit der Ma-
terie ist gleichsetzung des ideellen und reellen; die Be-
deutsamkeit braucht aus der Verschiedenheit der bedingungen
und form beider factoren; das Sehen schaut nicht
Gegenstand, sondern die in ihm gesetzte Wesenheit an
Kraft der prästabilirten harmonie ist die harmonie
objectiv, das Auge fordert in allem was es sehen
soll auch harmonie und Gesetzmäßigkeit. die höchste
Lust der Augen fordert die totalitaet der farben,
von Gemählden, worauf auch große Meister [illegible]
so wird manchmal durch gleichgültige dinge die

...alitaet der farben hervorgebracht z. b. durch
...ht das noch mangelnde gelbe. Das Auge will
...egstrahl entsprechende farben sehen; vom roth
...latt, producirt es grün. oder blau und gelb als
...wen die dem rothen entgegengesetzt sind. Grün
...Purpur schließen sich aus, und das Auge fordert
...eine wenn es durch die andere erregt ist. Die
...gt eines Gemähldes wird nur so erst herrlich, je
...r dieser farbenwechsel beobachtet ist; z. b. Grün
...Purpur sind die prachtvollsten Gewände.
...dem gesagten erhellt, daß das Licht als besonder
...heit nur unter bedingung eines Gegensatzes wirk
...sein können; Aber nicht als absolute Identität,
...dern als relative. Nun ist aber das besondre
...die differenz die negation der Allgemeinheit, der
...Identität, und insofern die allgemeinheit sich in die be-
...derheit verwandelt, ist diese real, wodurch (in der) Einbil-
...ung des besondern ins allgemeine das besondre
...schieden werden soll, kann es nur durch nega-
...unterschieden werden, und als solches erscheinen.
...Licht wird sich also in der besonderheit nur als
...Licht und Nichtlicht ausdrucken können, da, wo dies

allgemeine ins besondere eingeht enthält das besondere realität, im umgekehrten falle kann das besondere nur als negation ausgedrückt werden.
Die Kunstform welche die ideelle Einheit in ihrer Unscheidbarkeit zum Symbol nimt, ist die Melodie. die ideelle Einheit im relativen erscheint also als Gegensatz von Licht, und Nichtlicht; diese ordnet sich durch Mahlerey. nothwendige Form der Mahlerey ist also aufgehobene Succession; die Einbildung der Einheit in die Vielheit ist Zeit, da aber die Mahlerey das entgegengesetzte ist, so ist sie negation der Zeit und desswegen position des Raums. Sie bedarf des Raumes, sie muss den Raum zum Gegenstande hinzufügen, und dadurch ist die Zeit aufgehoben. Im vollkommensten Gemählde muss der Raum unabgesehen als qualitative ausgedrückt und organisirt seyn; die geometrische Figur bedarf des Raumes außer sich wodurch das ideale im Raume ist, da die Körper den Raum in sich selbst haben; die Mahlerey also die vom Körper derselben darstellt, bedarf wie die geometrische Figur des Raums nicht außer sich. Die Mahlerey ist also ursprünglich der zweiten Dimension untergeordnet; zweitens ist sie die erste Kunst, welche Gestalten darstellt; sie stellt

besondern im allgemeinen oder die Identität dar;
besondere kann aber nur in der Begränzung oder der
tion unterschieden werden; dies ist Umriß oder
st. Daher ist die Musik gestaltlos; sie ist schematisch
stellt das allgemeine im besondern dar, anstatt die
lerey allegorisch ist; da sie das besondere im allge-
meinen darstellt, (ia) das allgemeine bedeutet — blos durch (und so)
ränzung ist der Körper im besondern. Man hat be-
merkt daß die Malerey sich des Geschmacksurtheil zu zeigen,
sie ideal und real ist; real im idealen zu erschei-
ist nothwendig subsumtion; sie ist qualitative
st, denn sie braucht auf den qualitativen Verhältnissen
ualität und negation, da die Musik hingegen eine
ntitative Kunst ist. Da jede Kunstform die ganze
st einschließt, so wiederholen sich in ihr die drei Ein-
en, reales, ideales, und Indifferenz beider. Als
nung Helldunkel, und colorit. Innerhalb der Ma- Zeichnung
y als ideeller Kunst ist die Zeichnung die reelle Form.
st ~~wie~~ die erste Einbildung der Identität in die
nderheit; d. h. besonderheit als differenz wird wieder
ch das Helldunkel in die Identität verschmolzen.

da jede form der Kunst absolut ist, so muß die Malerei noch auch allen forderungen der Kunst überhaupt entsprechen. die <u>erste</u> form ist die erste forderung an jede Kunstform überhaupt. Die Zeichnung ist der rythmus der Malerey und die erste Erscheinung als qualität der gemeinen Kunst. Da die Malerey nur eine Ansicht eines Gegenstandes geben kann, so muß sie die lineamente angeben, wie sie in der form erscheinen, d. h. sie muß perspectivisch seyn, da nun der Grund aller perspective der Sehwinkel ist, so wird das Auge in die Mitte gestellt, und dieser Winkel bestimmt die scheinbare größe des Gegenstandes. Die Malerey bildet eine assemblée von <u>einem</u> Momente aber dieses gibt die partielle Wahrheit, womit die Malerey vorlieb nehmen muß, um nicht auf darstellung des Ganzen Verzicht thun zu müssen. Die Regelmäßigkeit eines Gemäldes gebietet <u>erstens</u> der <u>Augenpunkt</u>, <u>zweitens</u> der <u>Horizont</u>, welcher bestimmt ob das Gemälde von oben oder unten betrachtet werden müsse. <u>drittens</u> der Punkt der Entfernung, um das ganze deutlich zu übersehen. Die Wissenschaft über diese drei Punkte heißt die <u>Linearperspective</u>.

...l. ist Nothwendig, aber für sich noch nicht Kunst, wenn
...zeigt mit Freiheit gewählt wird. Die ~~Antik~~ antike
...st beobachtete auch die Linienverhältnisse, so weit es
...nothwendig war; die moderne stellte auch die zufällig
...willkürliche auf, denn sie bedienten sich ihrer zur
...ration; die Linienverhältnisse dient dazu, alle Starre
...überwinden z. b. das quadrat in einem triangel oder
...ygon oder Zirkel verschwinden zu lassen. Doch darf die
...elmäßigkeit nicht verletzt werden. Wohlgefallen soll
...lich bey Gemälden gesucht werden, sofern sie der Wahr-
...heit keinen Abbruch thut. Der einzige und Hauptgegen-
...stand der Malerey ist die menschliche Gestalt, wie nun
...organism die sich selbst ergänzende und in sich selbst
...rückkehrende Form darstellt, so drückt sich diese am
...sten durch elipse und parabeln aus. In der Zeich-
...ung wird gefodert daß der Künstler auch an nichtor-
...ganischen das Symbol des organischen vor sich habe; Ver-
...zte und vollkommenrunde figuren müssen vermie-
...den werden. parabel und elipse drücken die Indiffe-
...renz der differenz aus, daher das triangel die am
...wenigsten mißfallende figur ist. Alle gerade
...Winkel und parallell Linien sind ebenfalls zu

vermeiden; daher muß ein Gleichgewicht gehalten werden; das Eingebogene bezeichnet Schwere, das Ausgebogene Leichtigkeit; nicht aus wenn alles eckigt zu wend- ung der Fläche zu schwer wäre, so daß die Energie verloren geht; alle starken Verkürzungen sind zu vermeiden, weil diese den Übergang zum Ganzen entziehen — alle Regeln über die Form haben nur so weit Werth als sie in absoluter Beziehung auf symbolisch begriffen werden. Denn jede Linie ist Symbol, z. b. die gerade das der Härte; die krumme der Leichtigkeit, die Elipse des Fruchtbaren, die Wellen- linie des Lebens. Die Hauptforderung der Darstellung ist Wahrheit obgleich hier keine treue Nachahmung der Natur erfordert wird, sie muß die bestimmte Wahrheit der Idee ausdrücken; sie muß alle Nuancen und Merkmale der Idee nachdrücken — zur Genauigkeit der Gestalt gehört die Beobach- tung des Verhältnisses der einzelnen Theile zum Gan- zen, die Proportion. Ferner muß die Consequenz der Natur recht studiert werden; z. b. einem solchen Kopfe gehören nur solche Hände, solcher Hals, über- haupt eine solche Form und umgekehrt.

höchste aller proportionen besteht im Gleichgewicht der Theile, so daß keiner im besondern mehr bedeutet als das Ganze, sondern jeder ~~Theil~~ soviel ausdrückt als ihm zukommt. Ein vollkommenes beispiel wo die ganze darstellung symbolisch als totalität in der Einheit sich ausdrückt, und jeder einzelne Theil das Ganze repräsentirend gebraucht sind ist ~~der~~ der torso des Herkules, siehe Winckelmann. Im ganzen Leib sieht man die unüberwundene Kraft, und die geschwinden Bewegungen im Kampfe mit cerberus; in jedem Theile offenbart sich der ganze Held; das Ganze ist Symbol und in den einzelnen Theilen des Leibes gleichsam dargestellt. Wie das Leben des Menschen in der [illegible] Theil, so soll das Gemälde das ~~[illegible]~~ Seine begreifen und Bedeutung ganz in der Endlichkeit erschöpfen; wo der Theil das Ganze wie das Ganze jeden Theil darstellt. Nur das schöne Nothwendige und Wesentliche soll aufgefaßt werden, das Zufällige ~~verworfen~~ weichen. die ~~bezie~~ Bekleidung steht schon in näherer beziehung auf die Figur, die sie der Identität mit der Gestalt bald mehr bald weniger darstellt, wo sie entweder die Gestalt ver-

hüllete, oder durchschimmern lassen solle; doch d[...]
dieß nicht bis zur Übertreibung gehen, denn d[...]
Gebrauche des Apelles gemäß macht der Reichthum [des]
Gemäldes seine Schönheit nicht aus. Unter den [...]
der in der Darstellung gehört die genaue Beobach[tung]
der Kleinigkeit der Haut, die Haare, wo es scheint a[ls]
hätte man die Natur mit Microscopen betrachte[t]
hieher gehören z. B. die Gemälde eines Denner[s]
des Amsterdammers van der Werff. Man scheint so[lche]
Gemälde für den Geruch bearbeitet zu haben. [...]
man sie mit der Nase berühren muß wenn man sie [...]
will. Solche Maler sind als Zeichner, Maler für
Naturforscher gut, aber als Künstler haben sie [...]
Werth. – Die Größe der Tafel ist den wesentliche[n]
und dramatischen Figur, die Sachen sollen in d[er]
Darstellung eines kräftigen Mannes mehr als [...]
Haut=falten, die Sehnen mehr als das Muskel[...]
hervortreten. Je mehr das wesentliche darg[estellt] allge[mei-]
ner dargestellt wird, desto mehr nähert sich die
Zeichnung der Idee; die Idee ist das nothwendig[e]
absolute in den Dingen, und damit tritt Schönheit
hervor, denn ... die Nothwendigkeit in sich [...]

als nur das empirische taugt. Die bildende Kunst
aber will die empirische sondern absolute Schönheit und
heit, befreit von den empirischen Bedingungen darzu-
stellen.

Vom Ausdruck und der composition. Ausdruck ist Dar-
stellung des innern Dinge durch das äußere, hieraus sieht
man daß der Ausdruck 2 Seiten hat, die der invention und
der Ausführung. Das letzte drückt sich durch die Zeich-
nung aus; das erste ist höhere Ansicht; d. i. der Werth
der Idee, das Poetische der Malerey, was in einer höhern
er liegt. Die composition ist entweder poetische oder
ische Zusammensetzung. In der letztern fällt das Haupt-
der Zeichnung dahin, dem Raume an sich eine Ge-
der eine bestimmte Bedeutung zu geben; sie muß die Form
Vollständigkeit anordnen, dazu wird Symetrie
Gruppirung als Hauptbedingungen erfodert. Die Symetrie ist
Natur, und begreift sich aus 2 Hälften der ○ die Identität ist das
; immer hebt er die Identität auf, wovon die entsprechende Hälfte des Gemäldes
Hälfte mit Figuren überhäuft wird, die andere ver-
hältnismäßig leer bleibt. Die Symetrie ist die bleiben-
de form aller Naturhervorbringungen. Es ist die Po-
larität des Gleichgewichts. Jene Gesetze der Verhältnisse

das organische Individuum die wahre Solidität hat die Symetrie in der Doppelheit der Extremitäten. Alle Seiten sind ist auf einer Mitte, und die Symetrie un- hieße das Wesentliche eines Gemäldes fallen. Da sie die bildende Kunst das Lebendige darstellt, braucht nicht die geometrische Regelmäßigkeit wie die Natur zu beobachten — der Hauptgegenstand braucht also nicht gerade nach geometrischen Berechnungen in die Mitte sondern kann etwas nach einer oder andern Seite gewichtender fallen. Die Symetrie besteht nicht in formellen, sondern in einem qualitativen innern Gleichgewicht jeder Hälfte.

<u>Gruppirung</u> ist Zusammensetzung von Theilen, wo jeder Ganzes für sich ist. Die Ordnung der Figuren im Ganzen bringt Klarheit hervor. Sie sagt das Auge in Rücksicht daß es die Synthese der Figuren nicht erst hervorzubringen braucht. Da die erste und beste Form Pyramide ist, so wird die Gruppirung auf 3 Einheiten zurückgebracht. Wo die Einheit als einzelne Figur ausgedrückt wird, (das Ganze aufsteigt als eine erscheint.) Es ist die Aufhebung der einzelnen ihrer Selbstständigkeit, und zugleich die Abhängigkeit von dem Ganzen in dem

in einer hat, auszudenken. Der Künstler schreibt durch
gewiß seine Absicht aus. z. E. die am Schönsten zu
finden ist die Synthese des Gegenstandes mit dem
...; da sie die Verschiedenheit der Figuren darstellt,
haben die pyramidischen Gestalten den Vorzug, weil sie
in sich vereinigt. Ihr Erfinder ist correggio. diese
vereinigt verschiedene Größe mit verschiedener Ge-
...n. das Verhältniß der Zahlen in der Zusammen-
...g der Figuren ist auch nicht unbedeutend. So soll
nicht die aus geraden Zahlen zusammengesetzt 2, 4,
sondern die aus ungeraden bestehenden 3, 5, 7, 9,
...nden. Auch sollen die Figuren nicht alle in einer
...e stehen, doch hat diese Regel in Ansicht auf das
des Helldunkels ihre Ausnahme. In der Zeichnung,
die erste Theile der Malerei ist, ist diese Regel sehr
gefordert; raphael verletzte diese Regel oft, indem er
Köpfe oft in horizontaler Reihe zeichnete. Am Zeich-
...ein betrachtet ist michael Angelo der größte Mei-
seine Meisterstücke hat er in seinem carton gezeichnet, :
...von benvenuto Cellini schreibt, wo der Überfall in
...n fluß badender Krieger dargestellt wird.
seinen Werken herrscht schreckliche Wahrheit und furchtbare

164

Kühnheit, erschütternde Kraft welche die Gemüthsbewegungen der Künstler ausdrückten. Auch hier liebte er anatomie worauf er 12 Jahre verwandt hat er die Natur selbst in der Nachahmung fast überboten. Der ihm entsprechende Geist der Poesie Dante, welchen er bekanntlich unausgesetzt studirt, den er mit vortrefflichen Handzeichnungen in einer Ausgabe begleitete, die im Meer ihr Grab gefunden hat. Der Gipfel aller seiner Werke ist sein jüngstes Gericht, das sich durch seine kühne Nacktheit der Figuren, künstliche Wendungen, furchtbare Verzerrungen auszeichnet und schon zu vielen Mißdeutungen und Mißgriffen der Kunst Veranlassung gegeben hat, wie er selbst nach Vollendung des Werks sagte: Es wird dieses [illegible] noch den Kopf verdrehen.

Helldunkel.

Die ganz ideale Form der Malerey ist das Helldunkel, durch dieses ergreift die Kunst den Schein des Körperlichen, und stellt ihn als Schein für sich dar. Das Helldunkel macht die Gemälde als Körper erscheinen, weil Licht und Schatten nur von der Dichtigkeit des Körpers bedingt. Ein [illegible] liches Beispiel giebt uns die Kugel, sie muß aber in Fläche verwandelt werden. Am vollkommensten wird es von de

es vorgestellt, wo Licht und Schatten die 3 Flächen der-
en, das Licht die erste, die Mittelhaltung die zweite, und
Schatten die dritte.
Helldunkel besteht nicht blos in der schwarzen, oder
ing wie das Licht in der weissen Farbe, sondern auch
e und einer helleren Farbe. Ein Allgemeiner Gesezt
natürlichen Helldunkel ist: dass das Helle sich am
hle erhöht, mässigt oder gar herabstimmt. Das Helle
s was von der eigenthümlichen Farbe abhängt, ist
Licht und Schatten wohl zu unterscheiden. Das Hell-
kel entsteht auch durch reflexion des Lichts und Schattens,
er vornehmste Theil desselben ist die Luftperspective.
Linienperspective ist da wo die Luftperspective ist.
Linienperspective stellt sich blos in Hinsicht der Grössen
eines angenommenen Standpunkts; diese in proportion
Lichter in Hinsicht der Nähe und Entfernung eines Stand-
punkts dar. Ein Körper verliert allmählig von den
ben je weiter er entfernt, in der hohen Entfernung
men die Gegenstände allmählig die Luftfarbe an,
Grad des Unterschieds richtet sich nach der Entfernung
liegen in einem Gemählde; der nahe Gegenstand ist
Helldunkel verschieden von dem der nahe entfernt

: ~~[illegible]~~ ist, und nicht verhältnißmäßig mehr wie d…
entwerfen. Die Auffassung theilt sich auch…

Von der Bedeutung des Helldunkels in der Kunst.

Das Helldunkel ist der magische Theil der Malerey,
er den Schein aufs höchste treibt. Damit ist es möglich
nicht nur erhabene Figuren, sondern alle möglichen
Gegenstände des Lichts darzustellen; damit ist es mög-
lich selbst Nacktheit, mächtige Erleuchtung, blizende
Widerschein hervorzubringen, dadurch werden die
Bilder selbstständig, selbst Quelle des Lichts wie
die berühmte Nacht des Correggio. Daher nicht
Regel, sondern hier herrscht ein Regel die selbst Licht
ist; indem sie die Dinge entwerfen wie sie in der
der Idee sind. Die Dinge können als besondere
Gegensätze der absoluten Idealität, sofern sie als
Licht repräsentirt werden, nur als negationen erscheinen
aber die negation als realität, und die realitaet als
negation erscheinen zu lassen, ist die Kunst der Malerey
durch die Abstuffungen wird sie unterscheidbar
geschieden zu seyn; der Nacht ist das dunkle selbst
als mahlerische Licht dem Künstler dazu, indem das

...ange der Finsterniß näher ist als die weißen dem Licht;
...und Schatten müssen in großen Massen wie in einen
...zusammengesetzt seyn; diese identische und sich abstufende
Masse verbreitet die tiefste Ruhe über das Ganze,
...setzt das Auge in den Zustand einer aus der differenz
...gestellten indifferenz, das die Wirkung aller Kunst
...seyn soll. Soll für die Anschauung die höchste Befriedi-
...gung erreicht werden, so ist dieß nur im correggio
...möglich. In ihm ist nicht die Einfachheit der Alten, son-
...dern das romantische princip der Malerey ausgesprochen;
...ihm fehlt das Ideale wie in den Alten und Italienern.
...Ist er nicht so tief als michael Angelo in die Zeich-
...nung einzudringen scheinen, so kömmt es daher, daß er
...allen Figuren nicht so kühn war, doch widerspricht
...seinen original Werken nicht der Zeichnung.
...und für sich ist das Helldunkel von der Formung
...untrennlich, weil sonst kein Ausdruck möglich ist.
...daß correggio tiefes Studium des Helldunkels
...der Vollkommenheit der Form selbst befestigt habe,
...ob er durch die Lehren daß die menschliche Gestalt
...in geraden noch in krummen Linien bestehe.

oder ob er durch die Anschauung dahin gedrungen sey, lassen wir unentschieden, kurz er vereinigte alles in der Kunst wie es in der Natur ist. aber nicht bloß in Theilen der Kunst, die die Form der Körperlichkeit, sondern auch darin was die Vertheilung von Licht und Schatten betrifft, ist er groß; wie die Natur nicht alle Gegenstände in dem nehmlichen Lichte erscheinen läßt, sondern in betreff der Stellung Lage u. s. w. verschiedene Lichter zeigt, so bringt auch in der größten Identität die größte Mannigfaltigkeit in Licht und Schatten hervor, wenn der Körper den Schatten des Lichts verändert, ist der Schatten nicht selbst gleichgültig, welche Farbe er habe — Correggio ist auch der wahre Schöpfer der Luftperspective, obgleich der tiefsinnige Leonardo da vinci erste Theorie darüber schon entwickelt. Titian hat in der Landschaftsmalerey die erste Erfindung gemacht und zu der unvergänglichen Nothwendigkeit des Helldunkels den Grund gelegt.

Von der Nothwendigkeit des Helldunkels.

Daß durch das Helldunkel allein der Schein der Körperlichkeit hervorzubringen sey, lehrt der Augenschein

…st verbindet, daß die Form mehr oder weniger
abhängig gemacht wird. Natur ist die Kunst wo
…n und Wahrheit hiebei ist; aber man kann den
…n wollen, so weit es zur Wahrheit erforderlich ist,
…ihn um seiner Selbstwillen. Dieß gibt zwei Arten
…Styls. Correggio hat die erste; in seiner Kunst
…die höchste Wahrheit, aber der Schein ist die höchste,
…nothwendigste Bedingung der Wahrheit, er behan-
…den Schein als absolut. Hier entwickelt sich
…der Gegensatz der antiken und modernen Kunst;
…geht nothwendig aufs reale, und nimmt das ideale
…nur auf, als es zum realen nöthig ist. Die Mo-
…derne macht das ideale selbst zum Selbständigen und
…nothwendigen, und geht in eine andere Sphäre der
…Kunst über. Täuschung tritt ein, wo der Schein bis
…empirischen Wahrheit ausgedrückt wird. Es gibt
…keinen categorischen imperativ, noch ein Verbot
…des Scheins, die Kunst ist hier frey. Die Indivi-
…dualitaet ist sich selbst das Gesetz; Correggio wird
…ein für den ersten gesetzt. Sein Styl ist Styl der
…Magie; der Anmuth — der andere Styl ist der
…nung, wo der Schein Bedingung der Wahrheit ist.

Hier ist die absolute Art der Kunst möglich, so daß
das Helldunkel blos so weit gebraucht wird, als es
zur Wahrheit nöthig ist, so wie der erste Styl der
ten Malerey im Vergleich mit Zeuxis und Apelles
welcher Meister der Grazie ist. Von dieser dabei
ist raphael und michael angelo. Correggio ist
der einzige in seiner Sphäre wie michael angelo
in der seinigen, d. h. in der Zeichnung. Die abso-
lute Kunst wie sie alles begreift, ist in raphael er-
schienen. Jede besondere Form muß wieder an
sich absolut seyn, ohne die andere zu begreifen,
gleich in der Unterordnung. Es ist in der Farbe
in der Musik, wo sie sich in die Harmonie wirft, und
vom rythmus losmacht, so kann auch das Hell-
dunkel sich zur absoluten Form ausbilden, ohne
die Zeichnung des Hohen auszuschließen. Hier in der
idealen Kunst muß sich das ideale zur Herrschaft er-
heben. Das Helldunkel ist die Malerey in der Ma-
lerey, und insofern ist correggio der Meister κατ' ἐ-
ξοχήν. Die höchste Ansicht ist in der besondern Kunst
das absolute zu fassen. Die empirische Wahrheit ist
die letzte Foderung der Kunst.

[als]o das Helldunkel nothwendige Form der Kunst ist, so
[kan]n die Luftperspektive nicht zum Wesentlichen der Kunst ge-
[rech]net werden; nicht untergeordnet ist, sie Midland. Auch
[Corre]ggio braucht sie als zufällig; sie entsteht blos durch
[Zu]fälligkeit, daß die entfernten Körper an dem durch-
[sichti]gen medium der Luft geraubt erscheinen. Die Lini-
[en]perspektive ist ein Vernunftgesetz, das allgemeine Gesetz der
[K]unst, das symbolische Gesetz. Das Prinzip der Kunst
[ist ü]ber alle Täuschung erhaben zu seyn, weil sie den
[Schei]n zum absoluten Schein macht. Die Alten waren
[in] der Luftperspektive sehr eingeschränkt. Pietro Perugino,
[Ra]phaels Lehrer hat in einem Gemälde, das sich zu
[Dres]den befindet, und einen hohen Horizont hat
[e]ine Caravanne von einem hohen Berge herab kömmt
[die] entfernten Personen zwar klein aber eben so leb-
[haf]t wie die vordern gemalt. Die Raphaelsche
[Luf]tperspektive ist nur mäßig; das Helldunkel bezieht
[sich] auf die Fläche, auf die Wirkung des allgemeinen
[Fa]rbe, und den Schein des Körperlichen erzeugt.
[Da]s Licht ist im Helldunkel blos das Bestimmende ist
[?]grob, ohne es selbst zu seyn. Die dritte Form ist Colorit
[al]so die Dimension wo Licht selbst objectiv erkör-

112

gest wird, wo Licht und Körper als wahrhaft objectiv Ausdruck erscheinen; dieser Ausdruck ist im Colorit. Colorit bezieht sich nicht auf Licht und Farbe der Gegen, sondern die Grundlage des colorits sind die Local farben der Gegenstände; diese local farben wirken auf alles Licht zurück. — die Natur äussert an den anorgischen Körper z. b. an den Mineralien die einfachste und reinste farben. das gemeinste färbungsmittel ist metall. eigentliches Colorit ist an den früchten und blumen, in den feder der Vögel, der bedeckung der Thiere sichtbar. Je einfacher die farben sind so schwer ist ihre Veränderung mit allen möglichen bestimmungen der individualität, weil Trockenheit und Feuchtigkeit, glatte Mattigkeit und Glanz ausgedrückt seyn wollen. die höchste Vermählung des Lichts mit dem Körper geschieht im fleische. das fleisch ist ein chaos aller farben; in dem product des fleisches ist Licht geNacht, es ist keiner farbe gleich, sondern Mischung von allen, aber auch diese Art ist nicht unbeweglich wie in den vegetabilien, sie ist lebendig, die Äußerung des Zorns der Scham pp lassen diese die

anorgische?

...ben Meer bald in sanftern, bald in stärkern
...n schlagen. Jede allgemeine Kunstform ent-
...st eine dimension, dieses ist das Wesen der Sub-
...z derselben, welche die besondere dimension aus-
...n ausdrückt, so wie in der Musik dieß der rythm-
...us, so ist es in der Malerey das Helldunkel, die
...ung in der Malerey. Colorit ist die dritte dimen-
...n, daher ist die Substanz aller Malerey das Hell-
dunkel, weil die Malerey auf der zweiten dimension
...ht. Die Forderung ist: daß nicht nur dem ein-
...en sein Recht wiederfahren, sondern daß das Gan-
harmonisch sey, daß die Farbe in ewiger Bewegung
erhalten in ewiger Ruhe im Gleichgewichte gehalten
...e. Leichte und oberflächliche Künstler bestimmen dieß
...als eine gleichförmige Dämpfung der Farbe durch
...; aber dadurch ist nur eine quantitative Har-
...ie bewirkt; nicht in der Dämpfung der Farben ist
...werk der Kunst; die Dämpfung des Lichts bringt nicht
...e Harmonie zu Stande. Wahre Harmonie be-
...t auf der qualitaet, nur in der qualitaet sind
...höchsten Gegensätze, also auch harmonie. Der Grund
... harmonie liegt also im ursprünglichen Systeme der

farben selbst. Das Licht ist das positive Princip der Schönheit, der Ausfluß der eignen Schönheit der Natur selbst. Es wird nur im Kampfe gegen Nacht offenbar, die selbst nichts ist, ob sie gleichwohl sich als Macht im Kampfe zeigt; In diesem Kampfe des Lichts mit den farben zeigt sich in der Erscheinung ein dreifaches Verhältniß 1/ daß sie als negation vom Licht abscheidet, und sich ihm entgegenstellt, daher entsteht der Umriß der Begrenzung contour. 2/ oder wird durch Ein- und Gegenwirkung von Licht und Schatten bloß Schein des Körperlichen hervorgebracht 3/ wird die absolute Indifferenz des Lichts und der Materie dargestellt. Diesem entsprechen die drey formen der Mahlerey 1/ die Zeichnung ist der Umriß 2/ das Helldunkel welches das Körperliche im Lichte zeigt, wo realität und negation aufgenommen ist und 3/ das colorit welches in der höchsten Vollendung die Materie nicht mehr körperlich, sondern innerlich in Licht und das Licht in Materie verwandelt. Dies ist Verhältniß der formen wie die Kunst auf die Gegenstände der Mahlerey geleitet werden sollen; die Mahlerey ist die erste Kunst die

t hat; die Musik drückt ein Werden aus, die Ma-
y das Gewordene — Alle Werke der Malerey
en sich durch dreÿ Verhältnisse des Lichtes zum Kör-
pern bestimmen, es gibt hier drei categorien.
Licht ist entweder äußerlich unorganisch, unbeweg-
ich oder innerlich organisch beweglich. — Dieß ist die
e Werke der Malerey, wo organische Körper ohne
ben dargestellt werden, wo sich das malerische prin-
bloß in der Anordnung offenbart, wo die Dinge
in einer angenehmen Nachlässigkeit befinden, man
t dieß Stillleben. Oft sind sie symbolisch und
en einige Spuren des Handelns aus, das Wichtigste
poetische des Stilllebens ist, daß sie dem Geist des Be-
schauers ahnden lassen, der es geordnet.

Stillleben

zweite Werk ist, wo die Farbe äußerlich organ-
aber unbeweglich ist z. B. Blumen und Früchten-
rey; hier ist die künstliche Anordnung möglich.
diese Arten der Darstellungen können nur einen
gorischen und symbolischen Kunstwerth haben; die
be in der production der vegetativen Natur ist
ymbolisch, so sind sie z. B. Symbole der Hoffnung, Liebe,
ändigkeit, für den natürlichen Instinct geworden.

Blumen Malerey

178

hierdurch ist die darstellung eines naiven charac-
möglich; in dieser anordnung kann ein einfältig
gemüth die bilder seines geistes offenbaren, und
durch war sie zum allgemeinen geeignet.

Thiermalerey. 3.

die dritte Stufe ist die darstellung der sachen die
sind beweglich organisch, aber äußerlich bleiben
z. b. in der Thiermalerey; die Thiere haben ursp-
lich selbst bewegung, und so fern ist die farbe
möglich, so fern ursprünglich die Thiere einige
delte Theile haben. z. b. die augen sollen eine
gesehen zeigen, das bleibt immer ein äußer-
die Thiermalerey bleibt nur von symbolischer
bedeutung; die Natur ist ursprünglich in den Pflanzen
allegorisch im Thier organisch symbolisch. die
Thierstücke können in hinsicht kräftiger darst-
ungen und schöner bewegung einen Urth[eil] haben
Viele holländische Mahler gingen sogar auf
und Höfe herab. dieß ist zu mißbilligen. aller-
kann der Thiermahler sich zum letzten Stuf. der
virschen Mahlerey herablassen, wo Thiere mit char-
ter handeln, oder in Kampfe mit Thieren und Men-
schen vorgestellt werden. z. b. Jagdstücke.

folgende Stufe ist, wo das Licht unorganisch aber

geistig ist; Landschaftsmalerey. Hier wird außer Landschaftsmalerey

Gegenstande das Licht zum Gegenstand. Diese

stellung ist selbst darstellung des Raumes als solchen.

se ist subjective Darstellung, sie hat nur die Vor-

stellung der realität im Auge, sie geht auf magische

Wahrheit, sie ist die Hülle zu betrachten, wodurch

die schöne Wahrheit erscheinen läßt. Je nach-

dem sich das Licht stärker oder schwächer [illegible],

zeigt sie eine gewisse Ruhe oder Verschiedenheit

des Gegenstandes hervor; der Zustand des Lichtes

tritt jedem hervor, und hebt den Schleier nicht selten

; allein dieß alles fällt ins Subject; objectiv

wird blos eine Seite dargestellt. Je künstlicher die

einer Nation war, desto mehr nahet sie sich

formlosen, und desto mehr der Landschaftsmal-

erey. Im Homer findet man keine solche, desto

häufiger erscheinen sie in Ossian. Diese Art der Kunst

einerseits die schwierigste, andererseits die leichteste

; sie hängt von äußern Zufälligkeiten ab

es ist zufällig daß diese Gebürgsstellen sich so ge-

bildet sind. Die Zeichnung ist hier nicht wichtig, aber braucht auch die Luftperspective, diese ist durchaus empirischer Kunstart; die Einheit fällt ins Subject zurück, es ist Einheit der Meinung. Aus dem Gefühl von objectiv- und bedeutungslosigkeit der Landschaftmalerey hat man ihr Belebung mit Menschen zu geben gesucht, welche aber immer untergeordnet bleiben — Es braucht gerade nicht am Himmel, aber es nördlich [illegible] ist so muss man auch an der Umgebung, den die besondere Landschaft erkennen.

Die letzte Stufe der Farben ist endlich, wo die Farben sowohl innerlich als äusserlich lebendig, organisch und beweglich erscheint; da dieses blos in der menschlichen Gestalt erscheint, so ist sie der höchste Gegenstand der Kunst. Mit dieser tritt die Kunst in ein neu[es] Gebiet, wo die Welt sich entfaltet. Die tiefste Stufe ist die blosse Nachahmung.

Portraitmalerey

Die Portraitmalerey. Unter Portrait versteht man sklavische Nachahmung der Natur, und da gibt man der Malerey den Schein der Nachahmung. Versteht man aber darunter nicht blos eine Nachahmung, sondern eine vollendete Darstelle[...]

tur, so hat er Recht. dann kann aber die Por=
t Malerey nur auf solche Subjecte angewandt wer=
die eine Idee ausdrücken, und dann ist portrait
rey kein Handwerk mehr, die wahre Kunst der Port=
malerey besteht darin, die einzelnen zerstreuten
ge des Lebens in eine Idee zusammen zu faßen,
in einem einzelnen Momente darzustellen, so
ß er dem Wesen des Menschen ähnlich sieht; Plinius
t, Euphranor habe den Paris so dargestellt, daß
n in ihm den Richter der drey Göttinnen, den Räu=
der Helena, und zugleich den Besieger des Achilles
n konnte. die weitere Aehnlichkeit die man be=
rt, und die nicht weiter geht, als man allenfalls den Men=
n auf der Straße kennt, ist dem Wesen nach so
ltig, als ein Hut oder Rock, sie drückt nie die Idee
; Sonst ist die höchste Foderung am portrait die
ste Wahrheit z. B. das portrait eines Burgermei=
zu Basel mit seiner Frau und seinen Kindern
Hollbein, in welchem man die Frömmigkeit, Treue und
lichkeit der alten Deutschen lebendig erkennt,
bei dessen Anblick die frivolitaet unserer Zeit=
en sich schämen sollte. die Richtung des Styls
Alten Deutschen ist dem italienischen weit näher

als den niederländischen. Correggio Leonardo
da vinci Raphael [illegible] machten auch portraits.
Das höchste bestreben der Geistes ist, Ideen hervor
bringen, die über das Endliche erhaben sind. Die
Idee der Schönheit sagt Winkelmann ist ein durch
Feuer ausgezogener Geist. Das Streben Ideen her
vor zu bringen hat auch die Malerey.

Allegorie
Symbolik

Da die bildende Kunst Darstellung des allgemeinen
im besondern ist, so kann sie nur auf 2 fache Art
Ideen darstellen. Entweder daß sie das allgemeine
in ein besondern ist, also dieses jenes bedeutet, oder
daß dieses besondere das jenes bedeutet zugleich es selbst
ist. Im ersten Fall ist sie allegorisch, im zweiten
symbolisch. Allegorie kann überhaupt mit einer
nicht auf Willkühr beruhenden sondern natür-
lichen Sprache verglichen werden, die aus objektiv
gültigen Zeichen besteht; sie ist die Bedeutung des [illegible]
durch concrete Bilder, sie ist die Sprache der Kunst
und der bildenden insbesondere, die, da sie nach der
Sprache [illegible] Alten [illegible] Dichtkunst ist, ihre Ge-
stalten durch Zusätze darstellen muß, der [illegible]
begreift ist, daß, das was dargestellt wird etwas
anderes als sich bedeuten muß. Sie ist von der

verglichen und Sprachen verschieden. Jene ist will-
kührlich, es kömmt nicht darauf an, ob sie die Sache auf
schöne weise ausdrüken oder nicht. bey der Alle-
gorie aber muß jedes bild mit Absicht auf Schön-
heit und mit Feinheit entworfen seyn. die Natur
llegorisch, da sie die innere Natur und Idee
andeutet, wie die blume in ihren farben, wie die
n durch handlen. der Grund der Sprachen aller
sten Völker ist allegorisch, eher die Absonderung
dinge nach Geschlechtern. die Malerey ist auch
legorisch, denn sie ist ideale Kunst, und kann nur
Schein der Wahrheit darstellen, sie kann Gegen-
de nur bezeichnen, nicht auf reale weise wahr-
t darstellen. das Gemälde des Herkules z. b.
utet den Herkules, die Natur ist er selbst. die
lerey ist also allegorisch. entweder ist nur die
position der Gemälde Allegorie, oder die Alle-
ie ist nur als Zugabe behandelt; letztere ist
rfehlerhaft. der Allegorie muß ein historische
eutung zukommen z. b. die flucht nach Egipten, wo
Engel im Laube der Bäume vorgestellt sind,
das Kind fächeln, das mit der Maria unter dem
me ruht. die Gemälde von Albani, wo Venus

die Helena an der Hand aus dem Hause des Men[illegible] führt, und im Hintergrunde Liebesgötter ihre Freude über aus drücken, sind historische Gemälde. Hingegen unhistorisch sind die Gemälde, wo z. b. die Aussetzung Moses im Nil dadurch vorgestellt w[illegible] dass Moses in einem Körbchen in die Arme des Gottes gelegt wird, denn um die unbekannte Gegend des Nils auszudrücken mit dem Haupte sich im Schilfe verbergend recht artig ausgedrückt ist. Nur dass das Kind dem wilden Elemente sollte preis gegeben seyn, indem ihm so im Arme des Gottes keine Gefahr bevorsteht. Es gibt daher keine partiellen ~~[illegible]~~ im Gemälde, sie bringt nur differen ~~[illegible]~~ Scenen, und wo eine allegorie als histori[illegible] vorkomt, da ist sie wahre allegorie; dieser weiter ist das Feld der unbeschränkten Allegorie im Gemälde. Die Idee muss so einfach als mög-lich dargestellt seyn, Einfachheit macht deutlich. Die Allegorie ist nach Winkelman Gold ohne Sch[illegible] einen Fehler dagegen beging Guido Reni, der seiner büssenden Magdalena zum Zeichen der Bussfertigkeit zwey weisse Tauben beilegte; die höchste Regel der allegorie ist Schönheit.

* weisse Raben. (siehe Gedanken über Malerei v. Schelling) Reclam Nr. 5777 Seite 75

s gräßlich nicht vermieden werden. Die Kriegswuth
Horaz und Virgil die Teufel des Milton und Klopstock
n in der Darstellung vermieden werden. So z. B. In
Peterskirche zu Rom die Ketzerey zu den Füßen der
ligion in gräßlicher Gestalt, ob sie nicht in einer
en weiblichen Gestalt einen bessern Eindruck würde
macht haben? Die allegorie ist entweder physisch
moralisch oder historisch. Die physische allegorie
b bild der Natur in der Diana mit vielen brüsten, physische (Göttin)
Horus in der Gestalt eines kleinen Kindes. Der
dessen Überschwemmung die Höhe von 6 Fuss
reicht, wird durch eben so viele Kinder die auf
colossalischen bilde des Fluss Gottes sitzen
gestellt. Die vornehmsten allegorischen Werke
bildenden Kunst sind auf uns durch Denkmäler
Plastik und geschnittenen Steine gekommen. Durch
relative Behandlung des Raumes als nothwen-
bedingung der Darstellung kann die Malerey
bedeuten nicht symbolisch seyn. In Hinsicht
moralischen Allegorie kannten die Alten nur
isse Tugenden, welche die Würde erhöhen. Die
uth kannten sie nicht; dafür galt bei ihnen

die Tapferkeit, die auch das Leben nicht achtet.
Sie kannten keine christliche Demuth, noch Beschei-
denheit: nach ihnen soll jeden Menschen das Bewußt-
sein seines eigenen Werthes vor Niederträchtigkeit schützen.
Die Reue einer Magdalena sind nur christliche Bilder.
Den Laster waren von ihnen keine Darstellungen
nicht, weil diese nur in häßlicher Gestalt erscheinen
konnten, doch sagt man ein Gemälde von einem Jünger
des Apelles, daß die Verläumdung soll vorgestellt
und welches er verfertigte als ihn ein Kunstgenosse
wegen eines Verraths gegen Ptolomäus Philopator
angeklagt hatte. Lucian beschreibt dasselbe.
Verrath war eine Person mit langen Ohren. Die
Verschwiegenheit wird als Symbol durch die Rose
vorgestellt, weil die Liebe verschwiegen ist, daher
eine Rose bei fröhlichen Mahlen über den Tischen
gehängt wurde, zum Zeichen daß nichts von den fröh-
lichen Gesprächen sollte ausgeredet werden. Auch
wurde durch allegorie auf Verhältniß und Schicksal
der Menschen gedeutet. So sitzt die Lachesis auf
[illegible] Lampen hat eine [illegible] vor sich. Ein frühzeitiger
Tod war durch Aurora ein Kind in den Armen

Hirts Mythologie S. 372

…gend vorgestellt. Mittelst der allegorie erhebt sich die Malerey ins Übersinnliche z. B. die Belebung des Körpers durch die Seele ist im promoteus vorgestellt der einen Menschen aus Thon bildet dem die Minerva einen Schmetterling über den Kopf als Bild der Seele hält. Die historische allegorie bildet die dritte Gattung. diese Art von Allegorie bedienten sich die französischen Künstler zur darstellung der vermeintlich großen Thaten ihrer Könige. auf allen Siegen sieht man eine gesunkene durch einen König niedergeschlagene Nacht, durch eine auf der Erde liegende weibliche Gestalt vorgestellt, die von einer männlichen aufgerichtet wird. Aristides soll das Athener Volk zugleich als frey und sklavisch als klug und unklug u.s.w. dargestellt haben. Jedoch haben wir von diesen Gemälden keinen begriff.

Symbolik

Von symbolischen Gemälden.

das Symbol ist das Bild derjenigen Gegenstände die Ideen nicht nur bedeuten, sondern sie selbst sind, daher die symbolischen Gemälde mit den historischen zusammen fallen, da sie diese in der höhern Potenz begreifen. Uebrigens stellen diese Gemälde etwas allgemein

menschliches vor z. B. wo eine weibliche Figur als
Zeichen der mütterlichen Pflege mit einem Kind auf
Armen und anderen solchen Umstehenden dargestellt
wird, oder die Darstellungen sind von höherer
und lassen sich auf geistige und intellectuelle selbst
ziehen z. B. der Parnass und die Schule von Athen
von Raphael welche das Symbol der Philosophie
selbst darstellt. Vorzüglich symbolisch sind die
Darstellungen, wo bleibende poetische und mytholog-
ische historische Gestalten die Ideen selbst sind und
historisch objectiv worden, so ist z. B. die Magdale-
na die lebendige Reue nicht die Allegorie der [illegible]
, die Caecilie die Musik; das Bild Christi ist Symbol
der Einheit der göttlichen und menschlichen Natur.
Das Symbol sezt eine Idee voraus, welche durch
die anschauliche Objectivitaet historisch wird. Die
Historie wird umgekehrt Symbol der Idee da-
durch, daß sie mit der Idee verbunden und Aus-
druck derselben wird. Ein Theil der meisten
für Allegorie gehaltenen Bilder ist insofern hi-
storisch als sie symbolisch sind.

historische Gemälde. Der höchste Begriff des historischen Gemäldes ist die Art des Symbolischen. Die Historie ist der würdigste Gegenstand der Malerey, da das ausgezeichnet[st]e Göttern und Menschen in Handlungen dargestellt wird, durch welche Darstellung sie sich wieder zum Range des Epos und der Tragoedie erhebt. Jede Geschichte ist ein einzelnes Factum und muß Ausdruck der Ideen werden, muß allgemein Menschlich werden. Aristoteles fodert nur absolute Möglichkeit in der Malerey, die sich über die gemeine Möglichkeit erhebt. Das historische Gemälde wird symbolisch, theils durch Ausdruck einzelner Gestalten, theils durch den Zusammenhang der ganzen Begebenheit dargestellt. Vor allem ist die höchste Foderung die Schönheit, die uns immer in den Geist dringt; wie die Gemälde Raphaels, dessen Figuren erfüllt sind von wesentlich unvergänglicher Schönheit; so ist die Cleopatra zu allen Zeiten schön; der Ausdruck muß also erst bedeutend werden, durch seinen Reiz. Die Erhebung über die gemeine menschliche Schönheit ist Problem der Malerey. Jenen Reiz fodert man auch vom Portrait machen, ohne der Ähnlichkeit zu schaden, auf diese Art erhält man symbolische Portraits. Es ist die höchste Norm der Kunst, daß sie die Formen einer höheren Welt unter ~~eigenen~~ Dinge

wie sie in dieser Kunst darzustellen hat. Das Reich der
en ist das Reich der adaequaten Darstellungen für die
Kunst, und insofern hebt sich alle Kunst zur Darstellung
der ungetrennten Erscheinung von Geist und Form. Die
tiefste Ruhe ist ein Anschauung des absoluten die hö-
Schönheit. Winckelmann nennt passend diesen Charak-
der Absolutheit die edle Einfalt. So äussert sich im
Laokoon der Schmerz zwar in allen Theilen aber
erhebt kein fürchterliches Geschrei, dies ist ein gesenktes
Äussern. Ein solcher Ausdruck erhebt sich über die Na-
die der Künstler in sich haben muss wo er den Gegenstand
anzuzeigen hat. Dieses herrscht auch in Niobe's Bild
wo sie mit betäubter Empfindung die Pfeile des Apoll
und der Diana auf alle ihre Kinder abschiessen sieht,
die Erstarrung selbst eine hohe Ruhe hervorbringt, und
die Schönheit der Gestalten und Bilder in nichts gemin-
dert wird. Alles muss der Schönheit untergeordnet,
der Mahler beleidigt wenn er die Leidenschaften
bis auf einen gewissen Grad einschränkt, die Schönheit
der Dichter aber nicht, wenn er sie zum heftigsten
Ausbruch kommen lässt. Alle bildende auf die Ge-
stalt gehende Kunst darf nicht so weit gehen.

[Pla]stik aber, stehen andere Mittel zu Gebote den
Ausdruck zu mildern, die der Malerey fehlen — Weil
die Malerey nicht äußerst Kunst zu seyn, oder sich zur
Symbolik zu erheben, da sie mit dem Schein sich begnügt,
braucht die Forderung an sie nicht so streng zu seyn; doch
gilt das der ähnliche Regel wie in der Plastik, daß es
höchste Regel und nothwendige Bedingung aller Kunstform
ist. Stille Ruhe ist der Schönheit eigenthümlicher Zustand,
und in der Ruhe kann die Gestalt Sprache der Formen seyn.
Die Schönheit deutet auf Einheit und indifferenz; das
Gegentheil dieser Art war bei den Alten parenthersis
[da] feurige heftige scheinende Gegensätze sich auf zu halten.
Das Verwirrende dieser Gestalten ist der composition
[der] Neuern Regel eigen. Von der Art ist in den Werken
der Neuern der contrapost wobei einem nach Winkelmann
zu Muthe wird, als wenn man in einer Gesellschaft
sich befindet, wo alle zugleich reden wollen. Raphael
hat unter den Neuern jene Höhe die der Ausdruck
der Form ist, am vorzüglichsten erreicht. In
seinen übrigen Gestalten ~~z~~ ^ander^ die manches Verborgene selbst fehlen
lob wahrnimmt, erblickt man die höchste Schönheit, von

dieser Art ist das Gemälde des Atila, der selbst
als ehrwürdiger Mann ohne Gewalt erscheint; die
Ruhe steht der Unruhe entgegen; es wird zum Ab-
geblasen, und alles ist in Bewegung. Raphael ist das
göttliche princip der neuern Kunst. Michael Angelo
war Muster im Zeichnen. Correggio im Helldunkel
und Titian im colorit. Raphael vereinigte alles
war Muster der hohen Erfindung, weil er sich auf
einzelne Formen nicht beschränkte, und in diesem
Sinne das göttliche princip der neuern Kunst; Ang[elo]
hat die Gewalt seiner Zeichnung aufs Schreckliche, Cor-
reggio seine Kunst aufs weiche, zarte Reizende, Titi-
an auf Wahrheit und Annehmlichkeit beschränkt.
Nur raphael vereinigt alles; Nach Art der Alten kommt
ihm seine Fruchtbarkeit nie über die Grenzen des Not-
wendigen hinaus, er verschmäht das Überflüssige, und
haucht seinen Werken ein objectives Leben ein, wo-
durch sie für sich selbst bestehen, und mit Notwendig-
keit erzeugt erscheinen, daher bei der Übernatürlich-
keit doch das natürliche seines Werkes als das alle
mum aller Kunst.

Vom Stoffe und Gegenstände der historischen Gemälde.

Durch welches in der Kunst liegende Mittel läßt sich ein Gegenstand der Malerey darstellen, daß er als dieser erkannt wird. Historische Erkennbarkeit ist nicht der höchste Zweck, zugleich der Gegenstand historisch erkannt werden muß. Auch kann man nicht fordern zu wissen, wie dieser oder jener geheißen, so die höchste Schönheit würde viel verlieren wenn man die empirische Erkennbarkeit zur Bedingung machte z.B. wenn auch Plinius u. Virgilius den Laokoon nicht beschrieben hätten, so würde er demohngeachtet seinen eigentlichen Kunstwerth nicht verlieren. Der Gegenstand muß nur an sich klar seyn. Ist das Gemälde der ersten intention nach historisch, so sind die Mittel ganz vorhanden, das Zeitalter, die Nation zu erkennen zu geben, aber nicht bloß durch Costume sondern auch durch andere Mittel z.B. in der Schlacht Constantins von Raphael werden wir durch das Kreuzzeichen hinlänglich belehrt, daß von den Christen die Rede ist. Gegenstände aber die sich durch keine Mittel darstellen lassen, verdienen nicht von der Kunst dargestellt zu werden. Wenn z.B. der Künstler mit unserm Nationalruhme aufgefordert wird Nationaltugenden u. Handlungen

durch Gemälde zu erreichen, so ist diese Forderung
ungereimt, weil Sittlichkeit in Handlungen sich
nicht vorstellen läßt und die Universalität
dabey aufhört. Da ~~nun~~ nun eine universelle Mythologie
zu fehlt, so muß jeder Künstler aus dem verschiedenen
Vorrathe der Zeit seine eigene sich bilden. Der Haupt-
kunststoff ist also in der Mythologie und in der Poesie
des Künstlers zu suchen, wie Flachsmann in seinen
vortrefflichen Umrissen der Alten und Neuern gethan
indem er für die Moderne Zeit dieses an die Poesie
des Dante für die Alten an die des Homers an-
schließt. Was nicht in einem allgemeinen Kreis
geht, davon soll der Maler nichts in seinem Gemälde
aufnehmen, indem dieß erst durch Nebenumstände er-
klärt werden muß und auch sonst nicht verstanden wer-
den. Am meisten sind Gegenstände zu zeigen, die
nicht äußerlich vorgehen; wie z. B. das Gemälde von
der Versammlung der Kirchenväter die über das Ge-
heimniß der unbefleckten Empfängniß Mariä nach-
denkt — In einer Darstellung soll zum wenig-
sten das kurz vorhergegangene mit erkannt werden
können, so z. B. wenn in der Gruppe des Laokoon

Will man solche Gegenstände darstellen die in nothwendiger succession erst deutlich werden muss man die Art der Alten den Helden auf dem ersehnlichen Gemälde in verschiedenen Handlungen zugleich vorstellen; oder das vorhergegangene im Hintergrunde zeigen – oder man müsste nach dem Vorschlage in den Propyläen einen Cyclus von historischen Darstellungen in mehreren Bildern aufnehmen, doch braucht die stätige Folge nicht genau beobachtet zu werden.

Hauptsache ist Kenntniss der Historie, wenn diese mit der Anschauung des Gemäldes verbunden ist, so trägt sie zum Genuss des Kunstwerkes bei, jedoch liegt diess ausser dem Kreise des bewusstlosen Effects des Kunstwerks.

Die Gemälde waren lange Zeit unverständlich, viele sind es noch, und verlieren deshalb nichts an ihrem künstlerischen Werthe. Um das Gemälde als Kunstwerk zu geniessen ist das Verstehen besonderer historischer Begebenheiten entbehrlich. Der Ausdruck des Ganzen muss allgemein verständlich seyn, aber die empirische Kenntniss ist entbehrlich — daher kann der Werth der Kunst allegorisch und symbolisch bleiben, und diess geschieht wenn es auch in historische Beziehung gebracht wird.

So wie alles menschliche wenn es den höchsten Gipfel err-
eicht hat sich nach der andern Seite hinneigt so gieng es auch
der Mahlerey. Auf dem Schauplaz der edelsten Kunst ent-
standen die bambocciaden welchen Geschmack ein Hol-
länder peter Laar genannt il Bomboccio des sieb-
zehnten Jahrhunderts nach Italien brachte. Auch Ge-
[illegible] schäzten seinen Pinsel, weil man sein colorit schä[zte]
die bambocciaden machten den Gegensaz zu den ern-
sthaften Gemälden der Niederländer und der Italiener, [illegible]
von Charakter gelehrt behandelte, sie anfangs nicht
als Kunst sondern als parodie einer hohen Kunst, die
[illegible] Absicht parodirt sich am unmittelbarsten; das Nie-
drige ist das Umgekehrte des Idealen; wer nun die
Kunst erzeugen will muß die Meisterkraft in hohem
Grade besizen, um die Parodie anzubringen, die Er-
wirkung war damals noch nicht wie jezt wo alle Bam-
bocciaden nachdem sie allgemein wurden, ohne Kunst
meisterschaft und sonst die niedrigste Wirkung her[vor]-
bringen, was damals nicht der fall war. Jezt will die
gemeine Natur ohne allen Anspruch auf Kunst sich
zur Alleinherrschaft erheben, wozu sie noch durch hand-
greifliche Schätze gelangt; dieß ist der tiefste fall der
Kunst, sie stellten ursprünglich die Laster zur Warnung dar

diesem ~~[struck]~~ Geiste gemacht sind die carricaturen Hogarth's; die-
se können nie Gegenstände der Kunst seyn, da das höch-
ste Prinzip der Kunst Schönheit ist. daß Lichtenberg die-
selbe Liebe ∞ Witz in diesen Blättern ergossen hat
hebt ihren Kunstwerth nicht. Was für einen hohen Be-
griff Hogarth von der Kunst hatte, beweist dies, daß
er eine Wette einging, so schön zu malen, wie coreggio,
wenn man dafür bezahlt würde.

Kurze Übersicht.

Die Mahlerey hat ihre Gegenstände als formen der Dinge
darzustellen, wie sie in der idealen Einheit vorgebildet
sind; die Musik stellt das rein ideale der form dar,
die Mahlerey geht also auf darstellung der formen als
solcher, insofern sie von der idealen Seite betrachtet
werden. Zweitens tendirt die Mahlerey unter allen bil-
denden Künsten am meisten zur allegorie, denn da sie
die formen unmittelbar als ideelle Einheiten eingehüllt
in den Gegenständen und dennoch durch die Gegenstände
darzustellen sich bestrebt, so müssen sie die formen durch
Gegenstände bedeuten lassen, hüllte sie die formen nicht
in Gegenstände ein, so wäre sie nicht mehr Mahlerey,
sondern Plastik, sofern sie sie selbst wäre, im an-
dern falle Musik. In wiefern die Mahlerey alle

180

Gegenstände überhaupt nicht unmittelbar und an sich selbst bedeutet sondern nur ihren Schein, so ferne ist allegorie. Die Musik schematisirt, die Plastik symbolisirt die Gegenstände. Auf sich selbst bezogen ist die Malerey allegorisch und symbolisch, so wie auch schematisch seyn kann. Das allegorische des Ide-alen ist überhaupt allgemeines Princip der modernen Kunst, daher erhält sie in den neuern Zeiten außer der Musik einen bedeutenden Rang über der Plastik, weil die Gegenstände der modernen Kunst mehr allegorisch als plastisch und musikalisch sind. So die Maria von Michael angelo plastisch betrachtet mehr Juno als die demüthige Mutter eines kindes Daseins. Die Gestalten der modernen Poesie stehen sich überhaupt näher zur Malerey. Die Malerey ist blos Allegorie der Gegenstände, die nicht um ihrer selbst willen dargestellt werden — Unter diese Categorie gehören die Stücke des Stillebens, die Blumenfrüchte, und Thiermalerey — diese Gegenstände sind natürlich nicht Kunstgegenstände, oder sie sind allegorisch. Das Stilleben ist nur bedeutend in bezug auf den Menschen. In dem Thiere ist die Natur selbst gar

ersten allegorisch, sofern sie etwas höheres, die menschliche Gestalt andeuten. Die Thiere sind nur unvollkommene Wesen die erst im Menschen gelingen. Der Charakter des Thiers ist nur ein Theil des Charakters des Erdgeists, da die menschliche Natur gleichsam erst vollkommen ist, indem der Erdgeist im Menschen am vollkommensten ausgedrückt ist. Die Malerey ist in der Landschaft schematisirend; hier wird nicht die [illegible] durch gestaltete, begrenzte, sondern durch unbegrenzte Formen dargestellt; es wird hier das begrenzte durch das unbegrenzte und formlose ausgedrückt, hier wird die Form als solche nicht als geformte dargestellt. Die Malerey erhebt sich zur Symbolik, indem die Gegenstände die Formen nicht blos bedeuten, sondern sie selbst sind. Die unterste Gattung ist, wo sich die Kunst mit dem Symbolischen begnügt, wo Kunst blos Nachahmung ist, da nun kein natürlicher Gegenstand außer dem Menschen symbolische Gestalt hat, so ist die portrait Malerey auf dieser niedern Stufe. Wo das Symbol der Natur auch zur allegorie des Höheren gemacht ist entsteht die allegorie höherer Art, die sich von der ersten Art des

allegorie dem ein potenz erhebt. Die erste Stufe symbolische ist hier insofern überschritten, sofern sie nicht erst Gegenstand der Symbolik ist, sondern als form behandelt wird, um höhere Ideen auszudrücken diese Symbolik ist aber nicht absolute Symbolik, die allegorischen Gemälde in diesem Sinne sind zugleich einem andern Sinne Symbolik da sie auch die menschliche Gestalt in ihrer Schönheit zur Bedingung machen. Schlechthin ist die Malerey symbolisch wo sie das Allgemeine im besondern so ausdrückt, daß das besondre und das allgemeine in der Idee absolut eins sind. Sie kann auch die historische heißen sofern dieses als Symbol auch das andere ist, und also unabhängig von der Bedeutung das Leben in sich hat, sofern nun die Symbolik darauf beruht, daß das Symbol ohne Bedeutung Leben hat, ist die historische Malerey symbol. an sich und deßwegen kann sie κατ' ἐξοχήν die symbolische genannt werden. Die historische Malerey ist entweder symbolisch historisch oder historisch symbolisch Letztere ist, wo die Idee voran geht und das Symbol erfunden wird um die Idee darzustellen. z. B. das jüngste Gericht von M. Angelo, die Schule von Athen

[d]er Parnaß von Raphael hier ist die Idee des Dichters, das
[a]ndere ist historisch symbolisch, wo die Geschichte der Idee vor-
geht, man pflegt die historischen Gemälde gewöhnlich
[zu] wirklichen Thatsachen zu machen, aber auch das jüngste
[ist] historisch. das frühere ist der intention nach symbolisch ist,
[d]as jüngste Gericht und der Parnaß, obschon weder das
[ei]n vorhanden in diesem Sinne existirt. Das Sym-
[b]ol ist höchster Styl, höchste Gattung der Darstellung,
[fi]ndet in dem Verhältniße statt, inwiefern der Aus-
[dr]uck der Idee des Absoluten erreicht ist. Adaequatheit
[de]r Vorstellungen, Ausschließung des Unwesentlichen(?), hohe Ein-
[fa]lt des Kunstwerks ist nach Winkelmann der höchste
[Ch]arakter dieser Gattung, und von symbolischen Gemälden
[i]m höchsten Styl wird dieß gefodert. Die Malerey in
[a]nderer Beziehung ist von dieser Foderung losgesprochen.
Auch das empirische muß adaequate Vorstellungen dar-
stellen, und die bedeutende Gattung von Malerey, welche
vom Styl nicht beherrscht sind. Allein diese sind allegorisch,
[n]icht empirisch, im höchsten Sinne findet nur die adaequat-
[h]eit der Idee statt, so folgt daß der symbolische Styl
absolute Einheit von Thätigkeit und Ruhe(?) im Gegen-

stande fodert, das Seyn ist absolute Ruhe, die Thätig-
keit aber das trübende Störende in der Ruhe, wie der
Wasserspiegel die Dinge am reinsten wiedergibt,
je weniger er bewegt wird, so gibt auch das ruhi-
ge Seyn die Idee am reinsten wieder. Durch die
Thätigkeit wird das Seyn, durch die Form das Wesen ge-
trübt, und verworren, besonders wenn in augenblicklicher
Thätigkeit das Übertriebene gesucht wird; wo aber Thä-
tigkeit im Gleichgewichte mit dem Seyn ist, wird die Idee
nicht gestört; die bloße Thätigkeit ist Unvollkommenheit,
Thätig ist die Natur wo Mangel an Vollkommenheit zeig-
ist, daher ist das Grundprinzip die gemäßigte Thätig-
keit; die von Winkelmann sogenannte edle Stille
Grösse, da Schönheit auch solche, Thätigkeit und Seyn ver-
einigt, so ist Schönheit die höchste Form aller mahleri-
schen Darstellungen. Die Mahlerey kann auch Individuen
darstellen, insofern es als Gegensatz zur reflexion
der Idee wird, als Unterordnung des Symbolischen. Sie darf
nicht Individuel für sich darstellen, sondern nur um es zum
ungetheilten Symbol des Erhabenen zu machen.

die Kunst kann sich in die Sphäre des Niedrigen herab-
lassen, so ferne sie das umgekehrte Ideale zeigt, wel-
ches das Komische ist. Das Komische ist auch Kunst, so ferne
directes oder indirectes Symbol der Umkehrung des
Idealen ist. In diesem Sinne kannten auch die Alten
komische und niedrige Darstellungen. Da die komische Dicht-
kunst die verborgensten Tiefen der Kunst in der Narr-
heit seines Gegenstandes offenbart, so ferne ist das Häss-
liche nur Gegenstand der Kunst, in wie ferne die Weisheit
und Schönheit des Gemäldes sich darin spiegelt. Denn
durch diese reflexion hört es auf das zu seyn, was es
seiner Natur nach ist. —

Plastik

6

Die Plastik oder dritte Form der bildenden Künste

Die vollkommene Ineinsbildung oder indifferenz der beiden
Einheiten im realen selbst ausgedrückt, ist die Materie
selbst dem Wesen nach betrachtet. Die Materie als Potenz
betrachtet ist reelle Einheit; so ferne sie nicht als Potenz,
sondern an sich betrachtet wird, ist sie die Indifferenz aller
Einheiten. Die construction der Materie braucht auch 3
Potenzen, sie sind allgemeine categorien, so daß wir die
Materie auch die Natur auf denselben Potenzen braucht.

anorgische!

Die erste Potenz ist die anorgische Materie, die dem Schema der geraden Linie untergeordnet ist, die 2te die organische, u. die 3te der Ausdruck der Vernunft. Diese einzelnen Potenzen kehren in Ansehung des Ganzen zurück. Die Natur, als Ganzes ist wie das einzelne unorganisch organisch u. objektiver Ausdruck der Vernunft. Dieß auf die Kunst angewandt, ist die Musik, anorgische Kunst u. gestaltlos sie steht unter der categorie des Schematism. Die Malerey ist organisch sie drückt die identitaet der Materie u. des Lichtes aus. Erst in der dritten Kunstform wird die Materie absolut objektiver Ausdruck der Vernunft, wie die 3te Dimension u. der organism objektiver Ausdruck der Vernunft ist. Die vollkommenste indifferenz ist das Wesen der Materie, also auch der Vernunft deren Ausdruck im Natur der Organism ist. In der ganzen Natur ist eine ~~Stelle~~ Stufenfolge von Symbolen; von der Vernunft ist der organism das Symbol, so wie das anorgische das Symbol des organischen ist,

anorgische!

die Vernunft wird sich im organism objektiv, u. der organism in der anorgischen Materie. Die Kunst in der ersten Potenz ist anorgisch, u. entspricht also der cohaesion. Die Kunst in der

anorgische!

ersten Potenz wird als cohaesion im klingenden Schall u. Ton objektiv. Die zweite Potenz braucht auch der Gleich-

[Vereini]zung des Lichts mit dem Körper in verschiedenen Arten; [Mus]ik ist das organische [illegible]; die dritte ist das Wesen der ersten und zweiten Potenz; In allen diesen Potenzen ist das Wesen die absolute Identität, nur so fern da die Endlichkeit hier der ∞ untergeordnet ist; [...]sen ist das Wesen nur das wesentliche, nur dass es einer besondern Form untergeordnet ist. Der Punkt welcher als Indifferenz der beiden Einheiten zum Leibe wird, ist Plastik in der allgemeinsten Bedeutung des Worts.

Die Plastik stellt ihre Ideen durch reelle, körperliche Gegenstände dar, anstatt dass die Musik die bloße Form, das Accidenz, die Malerey das Ideelle, das Wesen als solches darstellt.

Die Plastik aber stellt in reeller Form zugleich das Wesen des reellen in der höchsten Vermählung des Lichts mit der Materie dar — Die Plastik ist in der Kunst ursprünglich der dritten Dimension untergeordnet; wenn die Musik der Reflexion, dem Selbstbewußtseyn wie die Malerey der Subsumtion, oder Empfindung entspricht, so entspricht die Plastik also der

Vernunft u. Anschauung. die Musik ~~faßt~~ stellt das Wesen in der Form dar, sie behandelt nicht die eine Form als einzelne, sie behandelt den Klang als reale Selbständigkeit. die Malerey stellt die Form im Wesen dar, sie läßt die concreten Dinge wieder ins Wesen auf, die Musik ist also quantitativ, die Malerey qualitativ, die Plastik stellt die Substanz u. einzelne, u. Ursache u. Wirkung, Möglichkeit u. Wirklichkeit als Eins dar, sie ist also die indifferenz beider. Sie ist schon Wesen nach symbolisch, daher stellt sie weder die Form allein dar, wo sie schematisch wäre, noch das Wesen wo sie allegorisch, sondern beide in der indifferenz; wo das reale durch das ideale bedeutet wird ist allegorie, wo dieß durch jenes, schematism, beide sich finden in der Plastik.

<u>Hauptsätze der Plastik</u>

die Plastik für sich faßt wieder alle andern Künste mehr als besondere in sich, sie ist Musik, Malerey, u. Plastik, so aber daß jede Form wieder geschieden ist, sie stellt also das an sich der übrigen Formen dar, woraus sie als besondere hervorgehen, auch Musik u. Malerey faßt alle Formen in sich, aber nicht

…s abgesondert, sondern als Einheiten vor sich; in der Plastik aber treten sie als gesonderte hervor, weil in …e als ~~totalitaet~~ alle formen abgesondert enthalten …, sowie in der Natur in ihrer tiefsten Stufe die 3 formen Magnetism electrik, & chemischer Prozeß vereinigt sind, …stellt sie in der höhern potenz im organism als getrennte vorstellen. Die 3 formen der Plastik sind architectur, Basrelief und die eigentliche Plastik oder Sculptur.

Die Musik will die Einbildung der Einheit in die Wirklichkeit rein als solche ihre form, aber diese ist potenz der Materie, dem Wesen nach betrachtet, diese kann auch körperlich dargestellt werden, wie die Musik sie ideal darstellt so zeigt sich diese form real in der Plastik. Die Malerey will die ideelle Einheit nur als solche ideal auf, aber eben diese muß auch real ausgedrückt werden können. Die 3 Kunstformen Musik, Malerey, & Plastik sind also architectur &c. die anorgischen Kunstformen oder die Musik in der Plastik ist architectur. Beweis:

Daß die architectur eine Art der Plastik überhaupt sey, erhellt daher, weil sie darstellung der Ideen durch Körper ist, daß sie aber die Musik in der Plastik sey, erhellt daraus:

hervor und eine solche Kunstform in der Plastik vor-
kommen, wodurch diese als organische Form zur anorgi-
zurückstirbt, da aber die Plastische Form immer [illegible]
noch organisch ist, so wird dieses Zurücksterben ins anorg.
nach keinem andern Gesetze geschehen, als nach welchem der
Organism in der Natur zur Production des anorgischen zu-
rückstirbt. Der Organism aber geht zum anorgischen
in den Productionen des Kunsttriebes der Thiere zu-
rück. Die anorgische Form in der Plastik wird nach
Gesetzen geschehen wie der Kunsttrieb der Thiere. Der ge-
nannte Kunsttrieb der Thiere ist nichts als eine bestimmte
Richtung und Modification des allgemeinen Bildungs-
triebes, denn da der Kunsttrieb meistens als aequi-
valent des Zeugungstriebes eintritt z. B. die Geschlechts-
losen Bienen zeigen diess in der Production ihrer
Zellen bei einigen verschwindet sogar der Kunsttrieb
bei eintretender Zeugung. Dies leitet uns zwischen
dem producirenden und producirten des Kunsttriebs
eine bestimmte Identitaet zu setzen. Die Bienen und Spin-
nen produciren aus sich selbst den Stoff ihrer Zel-
len und Gewebe. Endlich verliert sich
der Kunsttrieb ganz in anorgischen Absätzen die

mit dem Thier in Identitaet bleiben. So sind die Produkte der Polypen, die die Korallen bewohnen, die Schalen der Mollusken [illegible] wo sich der Kunsttrieb sogar in Produktionen der Bedeckung isolirt, wie bei den Schnecken. Hier ist der anorgische Absatz des gleichsam nach außen gedrängten Knochen Gehäuse, welches sich bei höheren Produktionen nach innen als Knochen isolirt. Bei den Vögeln ist der Kunsttrieb nicht mehr in so großer Identitaet mit dem Produzirten, er ist unabhängiger, er äußert sich in Form ~~[illegible]~~ Nestern, wo die ersten Spuren der architectur erscheinen, es findet eine scheinbare Wahl statt, — aus dem Allem folgt, daß, das organische das anorgische nur in der Identitaet und Beziehung auf sich selbst produzirt. In Anwendung auf die Produkte des anorgischen der menschlichen Kunst oder architectur anorgischen auf das anorgische weil es der symbolischen Bedeutung an sich entbehrt, in Bezug auf den Menschen und in Identitaet mit ihm diese erste Stelle erhalten, und diese Identitaet ist es wo das anorgische symbolisch wird.

bei der höheren Vollendung der menschlichen Natur kann jene Beziehung nicht mehr unmittelbar auf cohaerenz beruhende, sondern nur durch ein begriff vermittelt seyn, schon in höheren Thieren hebt sich jene cohaerenz auf.

anorgisch

— ferner ist, so fern die Plastik ein anorgisches produ-
ziert, muss sie etwas äusseres in bezug auf den
Menschen und seine bedürfnisse schaffend produziren.
Wenn die Plastik zu anorgischen Zwecken strebt, so
muss dies äussere durch Zweckbegriffe vermittelt seyn
Also auf bedürfniss sich reduziren.
Allein hier wird es als etwas unabhängiges und für sich
schönes produzirt, und da dieses nur in der architectur
geschieht, so wird die anorgische Kunst der Plastik durch
architectur ausgedrückt.

Anmerkung

Die Plastik muss etwas äusseres und unabhängiges und an sich
schönes produziren, diese beiden bedingungen finden in
der Plastik statt. Allein wie kann eine Kunstform
wie die architectur, die dem bedürfniss untergeordnet
ist und einen Zweck ausser sich hat unter die schönen Künste
gehören, die schöne Kunst ist ja absolut? Allein
die Nüzlichkeit ist bei der architektur eine bedingung
nicht hinzig, so fern sie absolute Kunst ist. Jede
Art der Kunst fodert eine bestimmte Art der Verbin-
dung, diese existirt mehr oder weniger unabhän-

existirt

…ig von ihr, in dieser Form der Erscheinung liegt sie die
~~Schönheit~~ Schönheit, und diese Form ist ihre Zweckmäßigkeit,
und in dem Grad als die architectur die Form und
das Wesen eins macht, also die möglichste Form zur
Schönheit erhebt, erhebt sie sich zur schönen Kunst. Denn
alle Schönheit ist die indifferenz der Kunst und des Wesens,
die darstellung des absoluten im begränzten. Die
Form ist in der architectur die Beziehung auf das mög-
liche und das Bedürfniß; wenn aber in dieser Form
der Ausdruck des absoluten Wesens gesetzt wird, so
wird auf die differenz der Form und des Wesens gesehen
und nicht auf die Form. Dadurch hört die Form selbst
auf endlich zu seyn, und die besondere Beziehung aufs Be-
dürfniß fällt weg — die schöne Kunst wird durch äußere
Bedingungen nicht unmöglich gemacht — dann gibt
es auch Gattungen von architectur wo Nutzen und Bedürf-
niß ganz weg fallen, wo ihre Werke Ausdrücke abso-
luter Ideen sind z. B. der Tempel der Vesta welcher die Ge-
stalt der himmlischen Gewölbe nachbildet — das was sich
auf Bedürfniß bezieht, ist bloß das Innere, welches die

Schönheit nicht so sehr als das äußere fodert, wie das Gebäude des Menschen außer nach Symetrie und Schönheit nach innen für die Foderung des Bedürfnisses angelegt ist, so auch in der architectur.

Das erste Princip der architectur bildet nach arithmetischen, und weil sie die Musik im Raume ist nach gewissen Verhältnissen. Die Natur wie Landschaft und Kunst kann in ihr alle Verhältnisse der verschiedenen Stufen des schematism und der allegorie zum Symbol beobachten. Die Ursprünglichste ist schematism, und diese ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen. Die architectur folgt also nothwendig das arithmetische Verhältniss. Da sie aber die im Raume erscheinende Musik ist, so hat sie geometrische Verhältnisse.

Die architectur ist schematisch weil sie erstarrte Musik ist. Da aber die architektur als Musik im Raume durch Körper dargestellt wird, wird sie auch allegorisch, und tritt ins Gebiet der Malerey denn da die Malerey die Musik der Farben ist, so ist die architectur die geometrisch gewordene Musik daher ist die architectur der Landschaft gleich zu setzen Malerey auch die Musik im Raume ist.

Es gibt wirklich nichts schöneres als in einer schönen üppigen Gegend einen herrlichen Pallast zu sehen, wo Natur und Kunst zu wetteifern scheinen. In der höheren Sphäre der Kunst sowohl ~~der~~ ~~Kunst~~ als der Natur herrschen arithmetische und geometrische Verhältnisse, auch in der Malerey herrscht die Linienperspektive noch auf geometrischen Verhältnissen, auf den höheren Stufen der Natur und Kunst, wo beide symbolisirt werden, wirft sie die Schranken des Endlichen und Gesezmäßigen ab, das Höhere tritt ein, das dem Verstande irrational, ~~das~~ nur von der Vernunft gefaßt wird. Die höheren Verhältnisse der Philosophen sind irrational für Arithmetik und Geometrie. Auch die Schönheit, welche nur die Einbildungskraft faßt, ist für den Verstand irrational, die auf dieser Stufe genommene Natur wird wieder absolute Identitaet, das Chaos des Alls. Die absolut geometrische Regelmäßigkeit verschwindet, und eine Gesezmäßigkeit höherer Ordnung tritt ein.

Die Kunst als Schönheit an und für sich selbst betrachtet, ist von geometrischen Verhältnissen frey, so auch in der Plastik. Die Plastik streift alle geometrische Regelmäßigkeit ab,

stellt aber das Chaos dar; Da aber wo der organism[us]
zum organischen zurück strebt, nimmt die geometrische Regel-
mäßigkeit immer zu, wie wir oben in den Kunstwerken
der Thiere gezeigt haben. Nun sofern die Plastik Aus-
druck der Ideen und Bild des Absoluten ist, kann
sie nur Kunst seyn, aber ein reales Bild ist überall
nur eine organische Gestalt, in ihrer Vollkommenheit –
die Architektur muß das universum im Wesen und Form
als concrete Musik darstellen, die organische Gestalt
ist die reell angeschaute Vernunft, sie hat also zum Or-
ganism ein unmittelbares, zum anorganism ein mittel-
bares Verhältniß durch den organism. Die erste Be-
ziehung der Architectur auf Vernunft bleibt also immer
nur mittelbar. Soll die Architektur absolute Kunst
seyn, so muß sie ohne Vermittlung in der Identitaet mit
der Vernunft seyn, dieß geschieht nicht durch Anwend-
ung des Zweckbegriffs, welches nicht das objekt, sondern
nur ein accidens des äußern ist, es geschieht nur da-
durch daß in dem Werk ein Zweckbegriff gelegt wird
Im organism geht der Begriff ins objektive über,

20r anorgische!

Die erste Potenz ist die anorgische Materie, die dem Sche-
ma der geraden Linie untergeordnet ist, die 2te ist or-
ganische, und die 3te der Ausdruck der Vernunft. Diesen
dreien Potenzen [?] entsprechen in Absehung des Ganzen [?]
die Natur, als Ganzes ist wie das einzelne anorganisch
organisch und objectiver Ausdruck der Vernunft. Dieses auf die Kunst
angewandt, ist die Musik, anorgische Kunst und gestaltlos,
sie steht unter der categorie des Schematism. Die Malerei
ist organisch sie drückt die identitaet der Materie und des Lich-
tes aus. Erst in der dritten Kunstform wird die Materie
absolut objektiver Ausdruck der Vernunft, wie die 3te Di-
mension und der organism objektiver Ausdruck der Ver-
nunft ist. Die vollkommenste indifferenz ist das Wesen der
Materie, also auch der Vernunft deren Ausdruck im Natur der Or-
ganism ist. In der ganzen Natur ist eine ~~Stelle~~ Stufenfolge [?]
von Symbolen; von der Vernunft ist der organism das Sym-
bol, so wie das anorgische das Symbol des organischen ist.
Die Vernunft wird sich im organism objektiv, und der organism
in der anorgischen Materie. Die Kunst in der ersten Potenz ist
anorgisch, und entspricht also der cohaesion. Die Kunst in der
ersten Potenz wird als cohaesion im Klange, Schall
und Ton objektiv. Die zweite Potenz braucht auch der Ge[?]

anorgische!

anorgisch!

Sobald nun das Bedürfniß durch freye Kunst nachge-
ahmt wurde, erhob sie sich zur Kunst, die Triglyphen
der dorischen Säulenordnung z. B. werden aus den
hervorstehenden Köpfen der Querbalken erklärt, die
nachher die ~~Kü~~ Künstler bearbeitet haben. Sofern sie
höher potenzirt wurden, wird die architectur als Nach-
ahmung von sich selbst auch potenzirt. Die Architektur
also ist nur von sich selbst potenz, nimmt sich selbst als
form zum Leib, und wird nachher unabhängige Kunst.
Die Architektur um schöne Kunst zu seyn, muss die
Zweckmäßigkeit als objective Identitaet des Subjectiven
und objectiven darstellen, in wiefern sie eine mechani-
sche Kunst ist, bleibt der Begriff im Subject, im Künst-
ler; wenn aber die Architektur sich selbst aufhebt,
so geht das Subjective ins objective, und dieß ist die
Natur aller Kunst; die Kunst ist die objective oder
reelle Darstellung der Identitaet des Subjectiven und
Objectiven, des allgemeinen und besondern, so daß diese nicht bloß
im betrachtenden, sondern im Gegenstande selbst als
Eins erscheinen. Die objective Zweckmäßigkeit oder
Die objective Identität des subjectiven und objectiven ist ursprüng-

unabhängig von der Kunst im organism ausgedrückt. Die subjective Zweckmäßigkeit hat jedes mechanische Kunstprodukt, die objective aber findet sich allein im organism. Hieraus ergiebt sich der Grundsaz: die architectur als schöne Kunst hat den organism als Wesen der anorgischen und demnach die organischen formen als praeformirt im anorgischen darzustellen. Dieß ist das höhere princip der formen der baukunst. Der erste theil dieses Sazes ist zu beweisen: die Architektur ist die anorgische form in der plastik, nun ist aber plastik ausdruck der Vernunft, des Wesens der Materie; dieses unmittelbar reale bild der Vernunft ist im organism ausgedrückt, das anorgische kann daher ein unmittelbares Verhältniß zur Vernunft haben welches von allen Zweckbegriffen frey wäre; ein solches Verhältniß würde nur möglich, in dieser die Vernunft das Wesen des organism ist, der organism aber als das Wesen des anorgischen dargestellt würde, so daß das anorgische mittelbares Symbol der Vernunft würde. Die architectur kann also nicht plastisch seyn, ohne zugleich das organische im anorgischen darzustellen; das anorgische muß Symbol

anorgischen!

"

anorgische!

"

"

des organism werden, und die architectur ist symbolische Kunst dadurch daß in ihr der organism symbolisirt wird. Der zweite Theil jenes Satzes berührt sich so; da die Architektur die Gränzen des anorgischen nicht überschreiten soll, so kann sie ~~der~~ den organism nur dadurch darstellen daß sie ihn als begriffen im anorgischen, d. h. den organism als praeformirt im anorgischen darstellt — die ~~Arch~~ Architektur als schöne Kunst hat das anorgische als das allgemeine des organischen darzustellen; denn sie soll das anorgische so darstellen daß das anorgische nicht selbst der organism ist, sondern ihn blos bedeutet, und dieß ist allegorie.

Auf diesem princip gründet sich der frühere Satz, daß die Architektur ~~als~~ um schöne Kunst zu seyn von sich selbst die Potenz und Nachahmung werden müste, insofern es dem Bedürfniß untergeordnet sey. In ihrem lezten begriffe bleibt die Architektur ihrer beziehung nach dem Zweckbegriff untergeordnet; daher hat das anorgische auf die Vernunft keine unmittelbare beziehung. — die Architektur muß sich selbst nachahmen, diese Nachahmung aber geht nur so weit, als in der Architek-

nur ihre Zweckmäßigkeit als objekt selbst gesetzt wird; — Die Architektur hat den organism als das Wesen, als die Idee des anorgischen auszudrücken; sie hat den organism durch das anorgische auszudrücken; sie hat also das anorgische zur Allegorie des organism zu machen; sie fordert also von der einen Seite objektive Identität des begriffs und des dings, aber keine absolute Identität, dergleichen im organism ist. — Die Form der Architektur gleicht durch die objektivität, die sie in der Nachahmung erhält der Identität des organischen Produkts; aber diese Identität wird nicht als absolut, sondern als das allgemeine des organischen gesetzt, sie gleicht also nicht dem organism. Wenn die Architektur sich als mechanische Kunst nachahmt, erfüllt sie die Forderung der Kunst, und da sie die Nothwendigkeit nicht außer sich liegen hat, so zeigt sie die Synthesis des Subjektiven und objektiven des allgemeinen mit dem besondern, oder das absolute der Kunst. Ein Folgesatz ist: daß alle diejenigen Dinge Formen der Architektur sind, wo das allgemeine des organism durch das anorgische ausgedrückt ist. In den bisherigen Theorien der Architektur würde jenes Prinzip

anorgische

anorgisches

der Nachahmung aufgestellt, ob es gleich die Folge eines
höheren Prinzips ist, da das anorgische das allgemeine des
organischen ist. Das Reich der Schönheit der Nachahmung
geht nur so weit, als wirklich in der Architektur durch
das anorgische die Allegorie des organischen vorricht. Jene
Alle jene Formen sind an sich schön wo das organische
durch das anorgische allegorisirt wird; es folgt nun, daß
jene Allegorie durch Nachahmung der Form der Architektur
als Kunst des Bedürfnisses, und durch Nothwendigkeit, oder
als frei producirt entsteht. Dadurch daß sie parodie
der mechanischen Kunst wird, hat sie die andere Seite für
nemlich über das mechanische hinaus zu gehen, wobei sie
den Organism praeformirt im organischen darstellt.
Die Architektur muß allerdings Kunst der Nothwendig-
keit seyn, um sich wieder selbst nach zu ahmen, um zur
freyen Kunst erhoben zu werden. Jenes Prinzip aber ist
Folge eines höheren Prinzips, nemlich sie wird nur schön
durch Beziehung auf den Organism; aber so wie der Or-
ganism an sich nichts ist, sondern nur in Beziehung auf
die Vernunft, so auch das anorgische nur in Bezug auf den

anorganische

organism etwas ist, an sich aber gar nichts. der organism hat also eine unmittelbare beziehung auf die vernunft, das anorganische aber nur vermittelst des organism und ist Symbol desselben. das anorganische also als Symbol des organism darzustellen ist die höchste Aufgabe der Architektur. daraus gehen folgende Sätze hervor: 1stens die Architektur hat unter den organischen formen den Pflanzen organism vorzüglich zum Vorbild; denn sie ist das allgemeine des organism, sofern sie die objektive Identitaet des allgemeinen und besondern ist; der thierische organism ist der organism cat exochen und unter diesen ist der menschliche organism der organism κατ εξοχην; zu diesem verhält sich die Pflanze als allgemein; daher gleicht die Architektur dem Pflanzenorganism mehr als dem thierischen; die Pflanze grenzt zunächst ans anorganische; daher auch die Pflanze in der Architektur besonders hervortretend ist. die nähere Verwandschaft der Architektur mit der Pflanzenwelt kann man bis in die rohen Zeiten der Kunst verfolgen, wo sie instinktmässig und naturalistisch den Pflanzen, wie sie an sich ist nachahmt. die Gothische Baukunst zeigt diesen Instinkt und die Pflanzenverwandschaft in ihrer ~~Kunst~~ Arbeit noch am nächsten, eher dass die Kunst zum Gegenstand wird. Man sieht hier überall die formen

der Pflanzen. Der Hauptcharacter dieser Bauart ist die verhältnißmäßig schmale Basis zur Höhe und Breite, aber so wie bei Pflanzen und Bäumen, die in Aesten und Zweigen nach allen Seiten sich ausbreiten. Die Nebengerüste sind Darstellungen der Aeste und Zweige dieses zur Natur gewordenen Baumes, so wie das Laubwerk auf jenes Vorbild deutet. Die kleineren Nebengebäude z. B. Capellen sind gleichsam die Wurzeln dieses ∞ Baumes, die Gewölbe, Kreuzgänge, die sich wie Zweige an einander schließen, sind gleichsam die Aeste und in einander verschlungenen Zweige mehrerer Bäume. Die Gothen aber sind nicht Urheber dieser Bauart. Die Architektur ist Form der Plastik; Plastik ist objektiver Ausdruck der Vernunft; die Architektur aber ist die anorgische Form der Plastik; wie kann sie also objektiver Ausdruck der Vernunft seyn; [eine] und die organische Gestalt ist Ausdruck der Vernunft, die anorgische kann also nur mittelbarer weise Ausdruck der Vernunft seyn; sie kann den Organism nur bedeuten, ist selbst nicht organisch, drückt aber objektive Zweckmäßigkeit aus; dies geschieht dadurch daß die Architektur sich als Kunst der Bedürfnisse nachahmt, sich selbst objektiv wird: die Kunst

anorgischen

und so von dem bedürfniß unabhängig und beständig das bedürfniß, nur ist jenes princip der Nachahmung auf seine form eingeschränkt, wodurch sie allegorie vom organism wird. Höchstes Prinzip aller Architektonischen bildung ist; alle formen sind schön wo das allgemeine des organism durch das anorgische ausgedrückt; sie ahmt nach, und wird doch eigenes Produkt. die Architektur ist der Pflanzenwelt analog, und die Pflanze ist allegorie des organism. die Pflanze hat mit dem Menschen die verticale Richtung gemein — die nahe verwandtschaft zeigt sich auf der höchsten Stufe der Architektur, wo sie die Pflanze, wie sie ist nachahmt, durch blossen instinct, alle formen der gothischen baukunst reduzieren sich auf diesen Grundsaz. Was den Ursprung der gothischen baukunst angeht, so stamt sie nicht von den Gothen ab, die als ein kriegerisches Volk ohne Architektur und andere Künste nach Italien kamen; sie bedienten sich der einheimischen Künstler; in Italien aber waren damals die Künste schon im Verfall, sie begünstigten aber diesen Verfall nicht, indem ihre fürsten die Künstler noch belohnten, — nach anderer Meinung sollen die Moa-rennen diese Bauart zuerst nach Spanien und dann nach

anorgische!

Italien gebracht haben, weil diese Bauart ursprüngl[ich]
unter einem heitern Himmelstrich geboren seyn soll, wo
man Schatten und Kühle zu suchen hat. Man könnte d[ie]
auch umkehren, und den Ursprung im Norden suchen; da
nach Tazitus die alten Germanen ohne Tempel unter
Bäumen ihre Götterverehrung und dann in ihrer Bauart
das Vorbild ihrer Wälder nachgeahmt haben, von wo aus sich
die Gothische Baukunst zuerst nach Holland verbreitet
hat; da man z. B. auch in England die meisten und
besten Werke dieser Bauart antrifft, die in Italien
mit der griechischen vermischt ist. Ein andrer sicherer
Grund ihrer indischen Abkunft ist ihre Ähnlichkeit mit
den indischen Gebäuden und Landschaften nach Hodges
Zeichnungen; an den gemeinen Gebäuden sieht man
gothische Thore, so wie auch das Laubwerk indischen Ur-
sprungs zu seyn scheint. Auch sind die Productionen der
indischen Bauart weit höher und unermeßlicher, sie gleich[en]
am Umfange einer großen Stadt, so wie Indien auch
die größten Bäume und die zahlreichste Population hat,
der ausschweifende Geschmack des unbegränzten durch die

gothische Baukunst wird von den ~~der~~ Kolossen der indischen
Architektur noch übertroffen, dieß zeigt auch das Leben
der Braminen die sich blos mit Pflanzen ernähren, ihre
Achtung gegen die Pflanzen, ihre Poesie und Mythologie —— —
Auf eine andere weise drückt sich der kolossalische Geschmack
der Egyptier aus; die ewig unveränderte Gestalt des Himmels,
und gleichförmige Bewegung der Gestirne trieb dieses Volk
zu dem unveränderlichen Typus, daß sich an ihren Pyramiden
ausdrückt; daher sie nur in ~~[illegible]~~ Prismen und kubischer Form
erbauten, die leichte Form der Gebäude mit Bäumen konnte
bei den Egyptiern nicht entstehen. Die Indier waren
eine an sich zarte und bewegliche Nazion, wo zugleich
mit veränderlichen Bewegungen des Himmels eine ~~oder~~ ab
-t üppige und vielfachste vegetation ihrer Baukunst
die Gestalt gab. <u>Nun zur schönen und edlen Archi-
tektur</u>. Die Gothische Baukunst ahmt der Natur nach,
in ihr ist also keine absichtliche und strenge Kunst zu sehen.
Die erste dorische Säule erhebt sich schon auf das Gebirge
der Kunst indem sie einen abgehauenen Baumstamm
darstellt, und die Nachahmung der menschlichen Kunst
treibt; dadurch erhält sie mehr Bedeutung und Beziehung

diese drückt sie in der Form der Säulen aus. Die Form
der dorischen Säule muß, weil sie die Bäume geformt
darstellt die zeigen: daß die Basis breiter sey als der
obere Theil; das ungeschickte war bei der gothischen
Baukunst. In der dorischen ist der rohe Luxus der
Natur in Zweigen und blättern aufgehoben; es ist in
ihr ausgedrückt, daß sie um eines andern willen da sey
die Kunst schreibt die Natur vollkommener aus und ver-
bessert sie, sie nimt das überflüssige die individualität
bestimmende, und läßt bloß das bedeutende stehen; eben
wie die allegorie des höheren organism durch Haut-
häute geschlossen wird, so auch das Werk der architektur
— In Hinsicht auf die Säulen ist noch folgendes zu
merken, die Säule macht ein nach unten und oben ge-
schlossenes Ganzes — und sie ist das tragende eines höheren
organism. So wie nun die Pflanze der Boden höherer
Entwicklung im organism ist, so auch die Säule in der
Architektur, sie ist die Stütze zu höherer Bildung, die
die thierische organisation verkündet; wie auch schon
Gipfel kann die Säule ihre eigene ~~leb~~ Üppigkeit wieder
zeigen, und 2 wie die korinthische in blättern ranken

Das Allgemeine der höhern organisation zeigt sich theils
in der Symmetrie des Ganzen theils in der Vollendung des
Einzelnen und des Ganzen nach oben und nach unten, wo-
durch es ein in sich geschlossenes Ganze wird.

Symmetrie

Symmetrie. Die Natur wo sie die höchste indifferenz in der
Totalitaet erreicht hat, bringt im Menschen und Thier
eine doppelte Polarität hervor, von oben nach unten wo
eine wirkliche differenz der organischen statt findet,
zugleich die Polarität nach der breite die Ost und West
Polarität; wo die Polaritäten nicht wahrhaft differenzial
sind, d. h. wo die ideelle Polarität statt findet; diese
organismen sind die ideelsten, daher ist diese Polarität
im Menschen erreicht, die Süd-Nord Polarität von oben
nach unten; die Ost und West Polarität in der breite.
Daher auch die Natur die edelsten organe doppelt nach
symmetrischen Verhältnissen producirt; die edelsten organe
nemlich gehören der Ost-West-Polarität, die Süd-nord
organe sind die unedelsten. Die Malerey macht in dem
vollkommensten Gemälde zwei Hälften die sich mehr oder
weniger gleich sehen. Diese Symmetrie wird nachher in
der Architektur erfordert, und zwar so, daß die Linie welche
die beiden Symetrischen Hälften scheidet, nicht horizontal

sondern perpendikular von oben nach unten geht;
dieß beweist daß die Architektur auf das Symbol und
die Allegorie der menschlichen Gestalt geht. Die
Symetrie macht allen Anspruch auf Schönheit, und die Un-
symetrie darf eben so wenig in der Plastik erscheinen
als ein schiefes Gesicht in der Malerey. Die zweite, die
organische Form betreffende Nachahmung der Architektur
ist die Vollendung des einzelnen und ganzen nach oben
und nach unten. Die Natur beschließt ihre bildung durch
entschiedene Aufhebung, succession, durch concentrische
Stellung; durch Nichtaufhebung der Länge würde die
Pflanze ins ∞ sprossen, Knoten auf Knoten treiben,
aber die Natur erreicht einen Punkt wo sie das Innere
in der succession entwickelt, auf einmal producirt;
so endet sie mit dem blatte in der Pflanze, mit dem
Kopf in dem Thiere, so wird im Gehirne zumal produ-
zirt was in den ersten Knoten succeßiv producirt
war. Dieß ist in den formen der Architektur nachzu-
weisen. Die Pflanzensäule welche vorzüglich nach dem
schema der Pflanze gebildet ist, ist als Stütze und Vor-
bedingung des höheren organischen der baukunst anzusehen

gebend wie die Natur auch den Theil absolut zu machen strebt, so auch die Architektur. In der Architektur ist die Säule vollends gebildet, wie ein Theil des Organismus, nach unten erhält sie einen Fuß, das Gebäude steht fest auf der Erde wie das Thier, dadurch wird es selbstständig, und aus der Cohaerenz mit der Erde gerissen, Nach oben wird die Säule gleich dem Kopf gestaltet, durch das einfache Capitäl der dorischen Säulenordnung, im Schneckenwerk der jonischen die schon auf der höheren Stufe steht, und das Vorbild des thierischen Organism beginnt, endlich in der concentrischen Blattstellung der korinthischen sich vollendet; dieses Gesetz der Vollendung findet auch wieder im Ganzen statt. Das ganze Gebäude wird auch nach unten durch den Fuß der Säulen gestaltet, der Mittlere Theil bedeutet die Mitte des Leibes, wo vorzüglich Symetrie herrschen muß, und wie nun das Innere des thierischen Leibes mehr auf Bedürfniß als Symetrie berechnet zu seyn scheint, so auch das Innere des architektonischen Gebäudes. Je näher dem Haupte desto bedeutender werden alle Formen der Architektur, der fronton bedeutet schon dem Namen nach die Stirne wo sich gleichsam der ganze Gedanke des

Gebäudes erkennbar. Nach jenem schließt sich das ganze Gebäude durch's Gebälke, welches das sich selbst tragende oder haltende Ganze bedeutet, und wo die concentrische construction ihren Gipfel erreicht. Das Dach kann als die indifferente Bedeckung betrachtet werden. Der bedeutende Schluß ist die Kugel, da sie in ihrer concentrischen Stellung von allen Seiten unterstützt, sie bedeutet die an allen Seiten sich tragende Himmelswölbung, und den von allen Seiten sich selbst bestimmenden organism. Da die Architektur, die Musik in der Plastik ist, so folgt daß sie wieder den Rhythmus die Harmonie und Melodie in sich begreift, es müssen daher die einzelnen Theile angegeben werden. Der architektonische Rhythmus drückt sich aus durch die periodische Eintheilung des Gleichartigen, und in der Stellung der Theile, in der Abnahme und der Verjüngung der Säulen von unten nach oben, in der Größe der Säulenordnung, der Verbindung der Glieder der Gesimse in der dorischen Ordnung in der Anzahl der Triglyphen. Die Verjüngung der Säulen von unten nach oben geschieht in der dorischen Ordnung in gerader Linie, in

jonischen und Korinthischen ist die linie eine curva ein

Zirkel segment ohne centrum. ~~die Säulenweite~~, Ⓐ die Säulenweite

gab 5 Säulen-weiten; weder die zu große, noch zu ge-

ringe sondern die mittlere Entfernung wurde angegeben.

die zu große gibt dem Ganzen ein nacktes, die zu geringe

ein dickes Ansehen; ~~Jede~~ In der Musik sind die distancen

Zeit entfernungen, hier in der Architektur sind sie Raum-

weiten. Die Zahl der Triglyphen ist abhängig von der

Säulen weite, indem nemlich die äußerste Triglyphe

jedesmal über eine Säule zu stehen kommen muss.

~~Bey~~ Zur Anordnung der Theile der Gesimse gilt die Haupt-

forderung, daß sie ~~matisch~~ rithmisch geordnet seyn müssen,

daß die ~~wenige~~ Menge und Verschiedenheit das Auge

~~gewinnen~~ vereinen; doch darf auch nicht die zu große

Einförmigkeit herrschen, & gleiche dürfen nicht über u.

untereinander liegen sondern gewissermaßen gemischt

seyn. Zur Anordnung der rithmischen Theile kann behaup-

tet werden, daß hier das Thun zugleich das mögliche u.

nothwendige sey; denn das Thun besteht in der Synthesis

des allgemeinen und besondern; dies an der Säulen ord-

nungen nach zu weisen so ist die Regel der Erzeugung
nach oben auf Sicherheit und Festigkeit gegründet; wür-
de die Säule nach unten erzeugt so hätte sie außer der
allgemeinen auch noch ihre eigene Last zu tragen; wür[de]
sie nach oben zu steigen, so hätte sie nicht Stärke genug
das oben Liegende zu unterstützen; ~~liefe~~ liefe sie kegelför-
mig zusammen, so würde sie die Last nicht mit gleicher
Breite unterstützen, und wären die Säulen zu weit ent-
fernt, so würden die auf ihnen liegenden Balken sich
brechen oder bersten.

Die 3 Säulenordnungen haben das Verhältniß im Rhyth-
mus, Harmonie, und Melodie, und daher sind sie theils
nach rhythmischen theils nach harmonischen und Melodi-
schen Grundsätzen gebildet. Die dorische Säulenordnung
ist die rhythmische; der Rhythmus ist in der Musik die
volle Form, so wie die dorische Ordnung in der Archi-
tektur am meisten das Nothwendige darstellt; sie ist
die strenge männliche realistische, ohne Ausbildung
nach der Breite und an ihr läßt sich die Nachahmung der
Baukunst vorzugsweise nachweisen; in der ersten Zeit

ursprünglich begnügten die Menschen sich mit einem bloßen Dache
das auf 4 in die Erde geschlagenen Pfeilern ruhte, worüber
die quer balken hinten und vorne lagen, und die andern
balken zu verbinden und ihnen Unterstützung zu geben;
hierauf legten sie wieder Querbalken von vorne nach
hinten in einiger Entfernung, deren hervorragende Köpfe
über den Querbalken anfangs gerade abgesägt, nachher
machte man bretter dafür, die den sogenannten Tri-
glyphen den Ursprung gaben; die Zwischenräume blie-
ben anfänglich leer, nachher aber wurden sie mit brettern
gedeckt, woher die Metopen kommen, sie machen da-
her mit dem Karnies eine idealische Fläche welche das
Fries bildet. Es ist nur eine nothwendige bedingnis
darin, daß die Architektur, um schöne Kunst zu werden,
sich ideal macht, und das bedeutende abstreift; die dorische
Säule würde keine schöne Form der Architektur seyn,
wenn sie nicht den Baum vorstellte, sie wird Form der
schönen Kunst dadurch, daß sie die besondere Natur ab-
legt und die Vorbedeutung von etwas hoherem wird; so sind
die ältesten Säulen ohne Kapital und basis, der Säulen-
schaft und das Kapital nach oben stellen noch jene bretter

auf

vor die man unterlegte, damit die Säulen nicht von der Feuchtigkeit litten; das Kapital aber der dicken Säule der zu tragenden Last eine größere Fläche böte. Alle Kapitäle überhaupt aber scheinen des Gebäude organisch. In Ansehung der Triglyphen ist folgendes zu merken, es ist hier nicht darauf zu sehen wie diese bestimmte Form aus der Bedachung entstand; sie haben mehr oder weniger eine selbständige Bedeutung. Ich meine darüber so: da die Architektur überhaupt erstarrte Musik ist, wie schon die Mythen von Amphion beweisen, die die Steine durch die Musik bewegt, die Mauern Thebens von sich selbst bilden lassen, so ist es insbesondere in der am meisten vitruvischen, d. h. der dorischen oder altgriechischen Architektur, auf welche diese analogie anwendbar ist. Unmöglich konnte sie die allgemeine Form dieses musischen Karakter sinnlich in der Form eines Begriffs darstellen; es drückt sich dieß am meisten in der Form der Triglyphen aus, welche einer Leyer ähnlen. Es ist just nicht auf die Leyer des Amphion zu denken, sondern vielmehr auf die altgriechische Leyer, oder das tetrachordon des Apollo oder Merkur

das alte System der Griechen hatte den Grundton den tonus major, quart und octav; dieß deuten auch wirklich die triglifen aus; dieß beweisen noch mehr die Tropfen der triglifen, die gewöhnliche Vorstellung ist, man habe an den hervorragenden balken köpfen anfangs Schlitze gemacht, damit das Wasser ablaufen könnte; deswegen brauchte man sich auch die herunter hangenden Tropfen; es sind aber dieser Tropfen meistens sechs, also nicht im Verhältniß der Anzahl der Schlitze; sie hängen auch nicht mit den Schlitzen zusammen, sondern es ist hier ein anderer Grund, da nemlich in der Anzahl von 4 Tönen nur sechs verschiedene consonancen möglich sind, so wird die Zahl 6 das zusammen fließen der 4 Töne in 6 consonanzen bedeuten müssen. Vitruvius gibt das Verhältniß der breite der triglifen zur Höhe wie 2 zu 3, oder wie 1 zu 1½ an welches das Verhältniß der schönsten consonanz, des Grund tons zur quinte ist; in einem geringeren Verhältniß setzt er die von 3 zu 4, welches der quarte entspricht. der harmonische Theil der Architektur bezieht sich auf die proportion oder das Verhältniß und ist ideelle form dieser Kunst; die proportionen

finden statt wie die Abtheilungen an dem mensch-
lichen Körper, dessen Schönheit auf dieser proportion
beruht. Die Architektur welche im rythmus auf Regelmäßig-
keit und Normen geht, auch äußert sich der Keim orga-
nischer Schönheit, und die Harmonie ist der ideelle Theil
der Architektur. Die Architektur ~~schließt~~ schließt sich der
Musik an, und ein schönes Gebäude ist ~~einem~~ ein im Raume ge-
hörtes simultanes concert von Harmonie und harmo-
nischen Verbindungen; die Harmonie ist der herrschende
Theil; denn sie ist ihrer Natur nach ideal und allgemein
und da hier das Ideale im Raume dargestellt wird
nähert sie sich der Malerey, vorzüglich der Landschafts-
Malerey. Die Harmonie als ideelle Form ist in der
Natur das herrschende; die der Harmonie entsprechende Säu-
len Ordnung ist die jonische; diese beweist die Schönheit
ihrer proportionen, die indifferenz der Normen der do-
rischen und der überfließenden ~~üü~~ Üppigkeit der korin-
thischen Säulen. Die Schneckenwindung der jonischen haben
mehr Bedeutung als Nachahmung des wirklichen Kopfputzes,
sie deuten die praeformirte Materie des organischen und
anorganischen aus; die dorische Säulenordnung ist von männ-

liche Gestalt, die jonische von weiblicher, die Hypermante-
attika der jonischen Säulen ist der vollkommene harmonische
Stellung. Der Melodische Theil ist die Synthesis des Rhythmus
mit der Harmonie, dieß stellt sich in der korinthischen Säulen-
ordnung. <u>Vitruvius</u> sagt daß man in der korinthischen Säulen-
ordnung vom weiblichen zum jungfräulichen fortgegangen sey.
Die korinthische Säulenordnung also vereint Rythmus und Harmonie,
wie der jungfräuliche Leib die Weiblichkeit mit der Neigung
der Jugend verbunden bedeutet. Das Karakteristische der
korinthischen Säulen ist das hohe Kapital, worin sich umhüllte
Blüthe mit verschiedentlich verschlungenen und hervorragenden
Stängeln anlegen, die sich am obern Theile in Schneckenformen winden
winden. Die Blüthen-Krone hat hier nothwendig eine
Anspielung auf die ~~orgg~~ organische Natur, und da hier die
Blätter sich winden in Schneckenform winden sollte also dieß
nicht wieder eine Bedeutung des höhern Organismus und zwar
des thierischen seyn? Da ursprünglich die Schlange am meisten
die jungfräuliche Gestalt eignet, für das reifere Alter aber
ein conventioneller Schmuck sich schickt, so ist die Ansicht des
<u>Vitruvius</u> allerdings einer Erwähnung würdig. Die Korinth-
ische Säulenordnung ist der Verein des geraden mit dem Runden,

das einfältigere mit dem gezierten. Die Architektur bedient
sich auch geringerer formen unter sich selbst zur Zierrath
z. B. Bilder und die Metopen zu Zierrathen z. B. mit
Köpfen. Ursprünglich hieng man wirkliche Bilder auf, die
nachher nachgeahmt wurden. Die Arabesken sind sinnbild-
liche Anspielungen auf den organism und sind architekto-
nische formen, und haben hohe bedeutung; die geringeren
formen sind z. B. in Vasen, bechern, und ~~Candelabern~~
Candelabern ausgedrückt, sie ahmen entweder die menschliche
Gestalt nach oder sie gehen zur Nachahmung des thierischen
organism zurück, da hier die horizontale Richtung so wie
auch die perpendikuläre statt finden kann. Die 3 formen
der Musik sind also formen der Architektur; dieß sind
die Grundzüge der filosofischen architektur. Wir gehen
zur plastischen Malerey. Die 2te Kunstform oder die Ma-
lerey in der Plastik ist das basrelief. dieses stellt seine
Gegenstände einseitig auf körperliche weise, andrerseits
aber nach dem Scheine vor; es bedarf wie die Malerey auch
des Grundes, oder der Zugabe des Raumes, worin sich der Ge-
genstand befindet; und dadurch unterscheidet es sich ganz
von der Sculptur und Architectur. Die beschränkungen

welches die Malerey durch den Raum hat ist hier noch nicht überwunden, oder vielmehr sie kehrt in diese Schranken freiwillig zurück, und durch diese Darstellung des Scheins ist das basrelief als Malerey in der Plastik zu schauen, wie die Malerey wesentlich den blossen Schein darstellt, so auch das basrelief auf den Schein der Dinge geht. Hautt= und basrelief sind darin unterschieden, daß das erste die figuren stärker und über die Hälfte ihrer Dike außer dem Grunde emporhebt; im flachen basrelief aber nichteinmal mit der Hälfte ihrer Dike aus dem Grunde dargestellt sind. Das flachen=basrelief ist als representant der ganzen Gattung zu nehmen. Das basrelief ist innerhalb der Plastik als ideale Kunst=form zu betrachten, weil es die Malerey in der Plastik ist; indem es von der höhern form der Plastik zur tiefern zurück strebt; dieß aber nur die Hälfte der figuren nicht wie in der eigentlichen Plastik die ganze figur darstellt hat einen Grund für sich in der Natur; wenn wir z. B. um eine figur nicht herum gehen können, so sehen wir nur die eine Hälfte; daß die Malerey den Gegenstand herausheben kann, hängt bloß vom helldunkel ab; dieß kann nun die Plastik nicht weil sie sich sonst

auf Luft=perspective gewandt und dies ist der Grund, wa-
rum im bas relief die figuren nur zur Hälfte gesehen
werden. Das bas relief ist eine am meisten conventio-
nelle Kunst, die sich vom betrachter etwas vorgeben läßt,
so wie einer sich im Spiel etwas vorgeben läßt, um
durch falsche geborgte Mittel gleichsam dem effect gleich
zu kommen. Der Künstler fordert, daß man dieser Kunst
etwas nachsehen werde, daher findet meistens ein Einverständ-
niß zwischen Künstler und Kenner statt. folgende sind
die Hauptzüge, die man in Rücksicht des bas relief ge-
ben kann. 1tens das conventionelle bas relief
beschränkt sich so viel möglich aufs Profil, weicht der
Verkürzung aus, die mit unvermeidlichen Schwierigkeiten ver-
bunden ist, daher stellt sie meistens Züge von Thieren und
Menschen im Profil dar 2tens. da es durch complicirte Ge-
genstände nur möglich ist Stellungen zu verwenden,
wo ~~Tiefe~~ starke Schraub und Einwärtsbiegungen und Verschiebungen
~~und Figuren~~ nöthig sind, so stellt das bas relief diese Gegen-
stände getheilt vor, deutet das Ganze durch's Einzelne
an, z. b. der Tanz zwischen den Centauren und Lapithen

auf dem Metopen des Tempels des Theseus. 3tens. Es ist
schon ehe früher gesagt worden, daß das bas relief
keine Rücksicht auf Linien, noch weniger auf Luftper-
spective macht. Hier ~~fällt~~ findet also eine Illusion
statt, es zeigt sich als ideale Kunst an sich; auch wird
gefordert vom Beschauer, daß er die einzelnen Figuren
sich gegenüber denke, und sie aus ihrer Mitte schaue,
4tens der Grund erfordert weniger Sorgfalt als in der Ma-
lerey, er wird hier bloß angedeutet, und nicht perspektivisch
ausgeführt, hier erhebt sich also die Kunst über den re-
alism, und strebt nach einem höheren 5tens das basre-
lief hat die Tendenz, sich mit andern Kunstformen der
Plastik z. B. mit der Architektur zu verbinden; denn
da es ideale Kunstform ist, so strebt es sich mit der realen
zu integriren z. B. wenn die Architektur sich ideal
machen will, verbindet sie sich mit dem basrelief.
Nicht nur Kolossalische Werke, sondern auch Särge, Becher,
und Urnen wurden damit vorzüglich geziert und verschönert;
das älteste Beispiel ist das Schild des Achilles bey Homer.
Das bas relief ist der Architektur näher verwandt, als

der Malerey, weil es zu seiner Natur gehört, einen gleichförmigen Hintergrund zu haben, mit der Architektur, welche die Malerey fortnimmt, um sich mit ihr zu verbinden; daher integrirt sich die Architektur mehr durch bas relief als durch Malerey; zum bas relief gehören auch die Münzen, die geschnittenen Steine und cameen die Plastik kat exochen ist die Skulptur, die Plastik in der Plastik, sofern sie ihre Ideen durch organische, von allen Seiten unabhängige, also absolute Gegenstände darstellt. Durch die organischen Formen, die die erste Bestimmung ausmachen, unterscheidet sie sich von der Architektur; durch die andere, oder absolute Gegenstände vom bas relief. In der Plastik kat exochen erscheint das organische Wesen losgerissen fort und in sich selbst; die Plastik eine als solche ist daher Bild des Universums, sie setzt den Raum in sich selbst, und hat keinen Raum außer sich; die Plastik als unmittelbarer Ausdruck der Vernunft drückt ihre Ideen vorzugsweise durch die menschliche Gestalt aus; sie ist jene Kunstform wo das Wesen der Materie zum Leib wird; wo das

besonder zum allgemeinen, die Materie zum Licht wird, dies ist die Vernunft; und ist Abbild des vollkommensten Organism. Daher auch die Plastik in der menschlichen Gestalt erscheint, — wollte sie sich durch unorganische Formen aus-drüken, so würde sie sich als genaue Nachahmung, oder als Allegorie des Organism sich selbst behandeln; im ersten Falle wäre X kein Grund der Nachahmung; sie wäre also ∞; denn in der anorgischen Materie gibt es keine indi-vidualität; wollte sie aber als 2tes zeigen so fiele sie mit der Architektur zusammen. Wollte sie organische Wesen z. b. Pflanzen nachahmen, so sänke sie in die untere Architektur herab; entweder in die rohe gothische, oder in die höhere in die griechische. Weil auch die Pflanze keinen individuellen und keinen Gattungscharakter hat, so wäre auch hier kein Grund sie durch Plastik darzustellen; ein anderes ist's in der Malerey, weil diese durch Licht und Schatten einen individuellen einzelnen Baum dar-stellen kann. Wollte sie Thiere darstellen, so ist hier ihr Vermögen durch die Gegenstände beschränkt; denn jedes Thier hat den Karakter seiner Gattung, keinen individuellen; und umgekehrt, die Gattung ist hier selbst

X (sie)

Individuum, die Karaktere dieser Gattung sind abstrak-
tionen dieser Gattung, der Farbe u.s.w. – in der
menschlichen Gattung erscheint die totalitaet wo jedes
Individuum eine Gattung ist – da bei den Thieren die
Gattung durch das Individuum dargestellt wird, so ge-
hört ihr Gebrauch in die fabel, wo das Thier als Gatt-
auftritt, so heißt es hier z. b. nicht ein Löwe, sondern
der Löwe. In andern Rücksichten erscheinen die Thiere
in beziehung auf den Menschen; in dieser beziehung er-
scheinen sie in Verbindung mit den Werken der Architektur
z. b. der Löwe auf dem St. Markus Plaz zu Venedig
oder als ~~hyder~~ Hüter in den Eingängen der Palläste.
Hieher gehört vorzüglich die Gestalt der *Sphinx*. die
Pferde der quadrigen an Portalen und Gebäuden, oder als
basrelief als Opferthiere; in der Gruppe des *Laokoon*
die Schlange; oder wo sie als attribute zum Ganzen
gehören z. b. der Adler zu den Füßen des *Jupiter*, die
Tiger im Zuge des *Bachus*, die Pferde am Sonnenwagen
wo die Symbolische bedeutung der menschlichen Gestalt als
besondere, wodurch sie organism der Idee selbst ist.

bedeutet die aufrechte Stellung das gänzliche Losreißen
von der Erde. Die Pflanze steht zwar auch aufrecht
aber sie ist noch an der Stelle gefesselt; im Thier als Über-
gang tritt sehr bedeutend die horizontale Richtung als
allmählige Umkehrung der Pflanzen ein. Doch zeigt
jeder nach der Erde gerichtete Kopf, und vorzüglich die Nahrungs-
organe, daß sie noch der Erde angehören. Die zweite
Bestimmung liegt sich in dem Bau der äußeren Gestalt, die
so beschaffen ist daß die Scheidungs-linie perpendikular ge-
gen die Erde gerichtet ist; sie ist nichts als der Ausdruck
der vereinzelten Ost- und West Polarität, welche Selbständigkeit
der Erde und Individuirung ausdrückt. Es ist zwar Ge-
gensatz, aber ohne völlige Entgegensetzung. Dieser Symme-
trische Bau drückt sich in der Entgegenstellung der beiden
Augen aus — die dritte Bestimmung ist die Unterordnung
der Systeme der Bewegung und Reproduktion unter das
höhere dessen Sitz der Kopf ist. Der Mensch ist als organi-
sches Wesen ein Mittelwesen zwischen flüssiger und fester
Gestalt; die andern Gattungen leben auf dem Grunde
des Luftmeeres. Der Mensch erhebt sich am freisten,
im Thier drückt die Natur die Verbindung der Erde mit

den Himmel aus. So bedeutet sein Haupt den Himmel, die Sonne; denn dieses regiert den Leib, wie die Sonne die Planeten. Die Brust und die dazu gehörigen Organe machen den Übergang vom Himmel zur Erde; das Athmen wo die Brust wechselweise steigt und fällt, bedeutet die Luft. Das Herz ist der erste Sitz der Leidenschaft; der Heerd der Lebensflamme; damit dieses Feuer genährt und gemäßigt werde sind ihm die Werkzeuge des Athmens zugesellt. Die Wölbung des Leibes bedeutet die Umwölbung des Himmels um die Erde. Im Innern hat die Reproduktionskraft ihre Stätte wie im Innern der Erde. Diese 3 Systeme sind die Grundlage des wesentlichen des Leibes die Hände und Füße sind die Hilfsorgane; durch die Füße drückt sich die eigentliche Losgerissenheit von der Erde aus, wodurch der Mensch als vollkommenes Bild der Gottheit selbständig erscheint; so beschreibt z.B. Homer das Schreiten der Juno u.s.w. So die Schnelle der Atalanta; die Arme und Hände bedeuten den Kunsttrieb des Universum, und die Allmacht der Natur, die alles in Allem gestaltet. ~~Und~~ die 4te Bestimmung der symbolischen Bedeutung der ~~symbolischen~~ menschlichen Gestalt ist, daß sie ein geschlossenes Ganzes, ein System von Bewegungen bedeutet; auch in der ~~Ruhe~~ Ruhe

wird man das vollkommene Gleichgewicht und Ebenmaß der Organe
dieser Bewegungen wahrnehmen. Das Universum läßt von
Außen den Rythmus seiner Bewegung erkennen; die gehei-
meren Wirkstellen und Werkstätte des Lebens sind verborgen
so auch im menschlichen Leibe. Das Muskel System läßt
sich als ein geschlossenes Ganze von Bewegungen erkennen;
die Werkzeuge der Assimilation, welche die wirkenden
der Bewegungen in diesem Systeme sind, sind verborgen;
in schönen Götter=gestalten, sind weder Adern noch Ner-
ven zu sehen. Das Muskel=system man möchte mit einer
Landschaft, oder der ~~Küste~~ Küste des Meeres vergleichen hat
eine die ähnliche Beziehung. Die menschliche Gestalt ist
dadurch vorzüglich vollkommenes Bild des Universums, daß
das Leben sich auf der Oberfläche concentrirt, und die Schön-
heit sich über dieselbe verbreitet; die andern Produkte
erinnern sie noch zuviel an Bedürftigkeit und Nothwendigkeit,
wohingegen die menschliche Gestalt in einem unabhängigen
Spiel an und für sich gefällt, und sein eigenes Ziel zu seyn
scheint, daher entbehrt sie der Bedeutung, welche die Thiere
haben. daher ist sie auf der Oberfläche organisch und unbe-
deckt. Zu den äußern Organen gehören auch die Sinnes-
organe, vorzüglich die Augen, wodurch das innere Licht

hervorstehend, welche an den ausgezeichnetsten Punkten, an der Riviera befindlich sind. das menschliche bild ist also bild des Universums und der in ihm nothwendigen Vernunft. die innerliche Bewegung bricht beym Menschen im äusserlichen hervor, und da die Plastik diese Ideen darzustellen hat, so ist keine Gestalt angemessener als die menschliche. die plastische Kunst ist an 3 categorien erkennbar, oder druckt sich durch 3 Ideen aus. die erste ist die reine Wahrheit, als das rein nothwendige, das in dem Ebenmass auf darstellung der form geht; das 2te ist die Anmuth, die auf dem Maße und Verhältnisse beruht, das 3te ist Synthese beider, die vollkommene Schönheit selbst. Es wird daher zwischen form und Maß hier ein Gegensatz gemacht. das Nothwendige der Schönheit, kann als der reine Rythmus, als Zeichnung der Plastik betrachtet werden. die Anmuth oder Schönheit des Verhältnisses ist das ideale; ihr entspricht in der Malerey das Helldunkel, in der Musik die Harmonie. das 3te ist die vollendete Schönheit, das rein Plastische. Was das Nothwendige, oder die form angeht, so ist die Erläuterung ganz historisch, denn die Kunst hat historisch diese Stufen durchlaufen, die die Wissenschaft a priori zeigt. der älteste Styl der Plastik sagt Winkelmann, war Ausdruck

der Härte ohne Grazie größtentheils, so daß auch die Würde des Ausdrucks die Schönheit vermindert war. Dieß beweisen die Beschreibungen und der Anblick weniger Denkmähler in geschnittenen Steinen; Es waren nach den vorhandenen Abbildungen, Nothwendigkeit und Wahrheit herrschend; die Strenge und Bestimmtheit muß in aller Kunstbildung der Anmuth voran gehen, so in der Malerey, so in der Plastik. Bei den meisten von Raphael muß der derbe Styl den späteren schönsten voran gehen, diesen Weg mußte auch die Plastik betretten. Der Anfang jeder Kunst drückt sich nur in leichten oberflächlichen Zügen aus, und zeigt ein leichtes Kunstbestreben. Durch männlichen Fleiß begränzte Züge kann nur die Kunst zur Schönheit gelangen; so war dieß auch der Fall bei der Poesie. Aeschylus in seinem strengen Styl war der Vorläufer des Sophokles; auch bei Malern ist der ähnliche Fall; von Härte giengen die ersten Gesetzgeber der Maler aus. Der älteste Styl gründet sich auf ein System von Regeln er war daher hart und unbeweglich. Der erste Schritt, sich zur Kunst, also über die Natur zu erheben, ist daß er nicht mehr an die Natur durch Nachahmung

ernannt wird; daß man statt der einzelnen Vorbilder den Typus der Gesezmäßigkeit zum Vorbild hat. dieß ist das göttliche Urbild, daß man mit dem Verstande nicht begreifen kann, sondern bloß mit der Vernunft. – Dann entfernt sich von der Wahrheit die die Natur ihren Producten gibt; später tritt die Natur wieder hinzu; der erste Schritt also ist Absonderung von der Natur. denn wie die Kunst als solche frei und unabhängig geworden ist, verbindet sie mit Strenge die Anmuth, die Leichtigkeit und Sanftheit. dieser herbe Styl gehört aber nicht unter die wahren Stufen der Kunstbildung, sondern ist nur ein Ansatz zu derselben. Aus diesem entsteht zuerst der große Styl, der die Unbiegsamkeit des ersten ablegte, der die jähling abspringende Form in fließende verwandelte; der aber deswegen der große genannt wird, weil das nothwendige und wahre in ihm herrschend blieb; und jenes ideale Schöne wurde hervorgerufen, dem späten Styl blieb das gerade, rythmische anklebend so daß er auch bei den Alten der rythmische genannt wurde. Archilochus bildete in der Poesie, Phidias und Polykletus in der bildenden Kunst diesen Styl. Von diesem Styl

ist nach Winkelmann die Gruppe der Niobe ein Denkmal,
nicht wegen der Härte, sondern wegen des unverletzten
begriffes von Schönheit der in ihr die Anmuth und Einfalt
ausdrückt.[2] Das eine Nothwendige, das Eigenthümliche der Plastik
bezieht sich auf Schönheit der Form und Gestalt; der harmo-
nische Theil auf das Wesen und innere Verhältniß. Mit fort-
schreitendem Werben der Kunst tritt der sinnlich schöne Styl
ein, der, da er die Plastik in sich begreift, sich in der Synthese
zu vollendeter Schönheit erhebt. Das Ausgezeichnete dieses
ist die anmuthige Grazie, das sinnlich Schöne; in der Zeich-
nung wird erfodert, daß alles eckigte vermieden werde; das
Wesen des hohen Styls suchte für die Schönheit einen erhabenen
Ausdruck, dieser strebt nach dem Idealen. aus dem bleibenden
Schönen. die höchste Schönheit ist wie das absolute sich selbst
gleich ohne doch einförmig zu seyn, alles muß sich also dem
Einen annähern ohne doch einförmig zu seyn; so sind z. B.
die Köpfe in der Gruppe der Niobe die gleichsam quanti-
tativ nach allen Graden verschieden sind, aber nicht der Schön-
heit fnach. Überhaupt konnte, wo das Große nicht reizender,
das an sich mächtige geschickt war, die sinnliche Anmuth und Schön-
heit nicht angebracht werden. Die alten Künstler kannten

ausdrückt.

zwar auch die Grazie, aber sie wirkten sie nur dadurch
daß sie die höhere Schönheit an den Werken ihrer Meister
mäßigten und dadurch Mannigfaltigkeit hervorbrachten; sie
vergleichen die geistige Schönheit mit der sinnlichen durch die
Venus, welche eine doppelte Natur hat (: siehe Winkelmann):
an den Werken der ältesten Künstler ist die Schönheit auch
gesprochen, z. b. am Olimpischen Jupiter des Phidias.
Zu dieser zweiten Stufe kam nun noch die sinnliche Anmuth,
die durch den Gürtel der Venus in der Mythologie bedeu-
tet wird; sie trat zuerst in der Malerey durch Parrhas
hervor; da diese sich ihrer Natur gemäß am meisten zur
Anmuth neigte. Praxiteles in Jonien, dem Vaterlande Ho-
mers, der Geburtsstätte der harmonischen Architektur ge-
boren, bildete sie auch zuerst in Marmor; und war also
ein Apelles der Maler der Grazie. Von der hohen ethi-
schen Schönheit geschah der Übergang zur vollendeten Schön,
und daß bei höherer Schönheit sinnliche Anmuth sich einfand;
und die Kunst vom culminationspunct wieder zu sinken
begann. Wenn es graziöse Werke gibt, so liegt es
mehr im Gegenstande als in der Kunst selbst; so ist die
Venus des Praxiteles vollkommenes Beispiel der hohen

+ Parrhasius

und geistigen Schönheit in Verbindung mit sinnlicher Anmuth;
daß die Gruppe des Laokoons, Göthe zeigte in den Propy-
läen daß sie auch sinnlich anmuthig und schön ist. Nun
betrachten wir die beiden Seiten der Plastik, die reale
und ideale noch im einzelnen. Das Reale oder nothwendige
bringt auf Nachahmung oder Richtigkeit der Form, hier muß
Wahrheit herrschen, aber nicht empirische sondern die höhere,
die idealische. Die höchste Wahrheit ist die Substanz, das der
Dinge selbst. In der Natur ist alles nach Indifferenzen
gebildet, durch die Besonderheit verworren gemengt;
Es kann also eine solche Wahrheit nicht auf Nachahmung der
Natur, sondern auf einem System von Begriffen gebildet
werden. Der Anfang geschieht hierzu durch herbe Regeln,
bis die Anmuth eintritt. Alles in der Natur geschieht mit
Richtigkeit, die höchste Wahrheit ist mit der höchsten Schön-
heit eins. Daher konnten die Meister des hohen Styls
auch die geistige Schönheit erreichen; sie ahmten nicht indi-
viduen nach, wo mehr oder weniger abweichende Formen
sich finden ohne die vollendete Form anzudeuten;
sie ahmten nur einem allgemeinen Begriff nach, welcher
keinem einzelnen oder besondern Begriffe angemessen

sehen konnte; sie giengen nicht vom besondern zum all
gemeinen begriffe fort, sondern die Idee war ihnen
das erste. Wie die Wißenschaft in ihren Normen und
letzten Erhabenheit das besondere abstreift, so kann
die Kunst nur, wenn sie das persönlich sinnliche fal
len läßt zum höchsten Gipfel gelangen. Um noch ins
einzelne zu gehen so braucht die abstracte Wahrheit in den
bildungen der einzelnen körperlichen Theile darauf daß
das geistige auch über jeden körperlichen Theil ein Übergewicht
zeigen soll. Hierauf gründet sich der griechische Styl,
daher im hohen Styl die eigenthümlichen beziehungen der
einzelnen Theile des Kopfes, z. B. zu den Augen die un
tiefer als natürlich gebildet waren, um an diesen Theile
mehr Licht und Schatten zu bringen. Das Aug wurde dadurch
lebhafter und wirksamer ausgedrückt. Man gieng
auch auf symbolische beziehungen der Natur in Rücksicht
des Augel, daher in späteren Zeiten der Augenstern be
sonders ausgedrückt ward; diejenigen Theile welche bezug
auf Nahrung und Wollust haben z. B. die weiblichen ~~brüste~~
brüste wurden nur mäßig dargestellt; die männliche brust war
de schön gewölbt, die griechischen Künstler bildeten Unschuld

von männlicher und weiblicher Natur, um die Identität der Geschlechter zu repräsentiren, weil das Verhältniß des widerstrebenden des männlichen und weiblichen zur höchsten Kunst gehört, wo die Natur wieder zur Identität zurückkehrt. Was nun das Verhältniß der Theile betrifft, so ist eine Theorie hierüber sehr schwer. Die griechischen Künstler hatten hierin ihre bestimmten Regeln, und daß sie ein bestimmtes ~~be~~ Lehrgebäude über Proportionen hatten, läßt sich aus der Übereinstimmung der übrig gebliebenen Denkmäler begreifen. Die Theorien selbst sind verloren, man hat in Rücksicht der Empirie verschiedene Regeln von den Werken der Alten abstrahirt, aber eine allgemeine Theorie wird noch vermißt. Winkelmann hat eine Theorie von Mengs in seinen Werken eingerückt, die aber den ~~höchsten~~ größten Kennern höchst unverständlich ist. Man kann also den Lehrling nur zu empirischer Beobachtung der alten Kunst hinweisen. Wenn die Theorie vollendet werden sollte, so müßte sie sich nicht nur auf die Proportionen menschlicher Schönheit, sondern auch allgemeine Gesetze aller Proportionen der Natur erstrecken. Der vollendeten Schönheit entspricht die Synthese der beiden andern. Der höchste

Repräsentant, dieser ist die Natur des <u>Apollo</u>. <u>Winckelmann</u> nennt sie das höchste Ideal von Kunst. In Werken dieser Art zeigt sich Hoheit und Größe durch Anmuth gemäßigt, nicht vermindert — Die plastische Kunst ist die vollendete Einbildung des ∞ ins Endliche. Jede Einheit g. die Einbildung des ∞ ins Endliche schließt in ihrer Vollendung die andern in sich: die Plastik, die die reale Form ist, indem sie die reale und ideale Einheit in sich gleichsetzt, ist wieder unter den Formen der bildenden Kunst die absolute Form. Die Musik ist auch reale Darstellung der Einbildung der Einheit in die Vielheit, aber als Form betrachtet. Die Malerey entspricht der entgegengesetzten Einheit die Ideale; die Plastik setzt die reale und ideale Seite vollkommen gleich; der plastischen Kunst ist vorzüglich die Darstellung des Erhabenen eigen; denn die Plastik stellt wirklich ein relativ ∞ das im Endlichen angeschaut ∞ dar. Dieses ist nun auch die Begränzung des Erhabenen

die ~~der~~ Einbildung des ∞ ins Endliche kann nicht ~~gesch~~ geschehen, ohne dass das Endliche relativ ∞ werde — die menschliche Gestalt ist unmittelbarer sichtbarer Abdruck der Vernunft und des Universums. Den vorzüglichsten

Werken der Plastik ist dieß das absolute Gesez: daß das ∞ im Endlichen gefaßt, und gleichsam mit einem Blike über-schaut werde. Das Absolute ∞ wird hiedurch nicht eingeschränkt, und gewinnt Sinlichkeit; durch die ~~Faßlung~~ Faßlichkeit wird uns die Größe geoffenbart, und näher gebracht: dieß ist was Winkelmann hohe Einfalt nennt. Alles Große we-heit mit Einfalt ausgedrükt, die Plastik stellt in ihrer höchsten Entwiklung das Leben mit dem Tode vereinigt dar; das ∞ im höchsten Sinne ist das Leben, das Endliche die Form, der Todt; das Universum ist gemischt von Leben und Tod, aber im ~~ewigen~~ ewigen Universum ist das Leben und der Tod zur Identität gebracht. Die Plastik stellt daher weder das Leben noch den Tod dar. (: siehe Winkelmann über den Vaticanischen Apollo :) Materie und Begriff, Endliches und ∞ sind hier wahrhaft Eins. In der Plastik hört alle geo-metrische Regelmäßigkeit auf, denn sie stellt die Gegen-stände nicht ∞ unter der Form des Verstandes, sondern als ∞, vermittelst der Vernunft zu fassenden Gestalten dar. In Bezug auf die Natur ist sie transzendent; die Malerey ist endlicher Gesezmäßigkeit unterworfen z. B. in der Beobachtung der Linearperspektive, da sie sich auf einen Endlichen ~~Gegenstand~~ Gesichtspunkt beschränkt.

So wenig aber als die formen des menschlichen Körpers durch jene Gesetzmäßigkeit bestimt sind, so wenig auch das plastische Kunstwerk. Wollte man die form des menschlichen Körpers durch Linien ausdrüken, so wären diese immer der Veränderung unterworfen, und nur aus einem unendlichen zirkel Bogen erkennen — Im schönen organischen Leib ist jede form ein unmittelbarer Ausfluss aus der andern weil keine nur beschränkt ist.

die Plastik kann vorzugsweise das Kolossale bilden, weil sie unabhängig vom Raume bildet, da die Malerey und das bas-relief mit dem Gegenstand darzustellen hat. Wollte ~~man~~ die Malerey Kolossal bilden, so würde sie die Umgebung gleichförmig mit dem Gegenstande vergrößern oder nicht. Im ersten falle bleibt das Verhältniss unverändert, und wäre kein Kolossal; im andern falle weil die ~~relation~~ Relation nicht absolut aufgehoben ist, würde das unförmliche aber nicht das Kolossale entstehen. da alle Schätzung von Größe, auf relation mit dem Raume beruht, so kann die Kunst das Kolossale alsdann nur da bilden, wo sie vom Raume befreit ist, womit sie vorzüglich werden könnte, wo der Raum nicht

in der Darstellung aufgenommen wird. Der Raum, der außer dem Gegenstand ist, hat auch die Schätzung der Größe des Kunstwerks keinen Einfluß, und muß im Kunstwerke selbst liegen, indem jedes Kunstwerk eine Welt für sich ist. Man haben gegen den kolossalischen Jupiter des Phidias eingewendet, daß, wenn er sich aufrichtete er das Tempelgebälk einstoßen würde; das ist aber ein unkünstlerisches Urtheil; denn der äußere Raum geht das Kunstwerk nichts an; jedes künstlerische Werk ist eine Welt für sich, besonders das plastische, das mit keinem Raume so wenig wie das Universum vergleichbar ist; der äußere Raum ist hier ganz zufällig, weil es keinen in sich hat, und jedes Kunstwerk muß aus sich selbst geschätzt werden.

Die Plastik stellt ihre Gegenstände als Formen der Dinge wie sie in der absoluten Ineinsbildung des realen und idealen sind, dar; In der Musik sind die Formen der Dinge, wie sie im realen, in der Malerei wie sie im idealen in ~~Ineinsbildung~~ Eins gebildet sind. Da aber die Plastik die absolute Ineinsbildung oder Identität darstellt, so stellt sie auch ihre Gegenstände in dieser Identität dar. Die Ideen sind da wo das ideale und reale in der Identität ist; die Plastik

also stellt die Gegenstände von der realen und idealen Seite zugleich dar, so daß sie zugleich als Ideen und ganz als Dinge erscheinen. Dadurch wird sie höchster Gipfel der bildenden Kunst, dadurch kehrt sie in die Gottheit zurück wo die absolute Identität des realen und idealen erblickt wird — die Plastik kann sich einzig in der Darstellung der Götter genügen, denn sie stellt die Ideen im absoluten dar, wie sie in idealer und realer Identität sind. Die Ideen aber real angeschaut sind Götter also bedarf die Plastik der göttlichen Natur, um ihre Ideen darzustellen. Dieß ist aber nicht empirisch gemeint; freilich haben die griechischen Künstler auch diese Nothwendigkeit empfunden, Götter zu bilden; sie waren genöthigt das Übersinnliche zu sehen, aber die Meinung ist diese, daß Plastik an und für sich selbst kraft einer Nothwendigkeit göttliche Natur darstellen soll, da ihre nothwendige Aufgabe ist, das absolut Ideale auch als Real darzustellen, also Indifferenz, die nur in göttlichen Naturen seyn kann. Sie mußte so auch unbekannte Gottheiten darstellen, die dem Namen nach nicht existirten und würde so jedes ihrer Werke als göttliche Bildung

erscheinen, sie würde die Götter ~~erfüllend~~ erfinden, wenn sie auch nicht wären. Da das Wesen des griechischen Unterschiedes in der Begrenzung von der einen und ungetheilten Göttlichkeit von der andern Seite besteht, so wäre ~~sie~~ auch die Möglichkeit für die Plastik gegeben, sich zu begrenzen, und ein in sich geschlossenes System der Götterbildungen zu entwerfen, so wie es die Mythologie schon war. Die plastische Kunst der Griechen bildet also eine Welt, worin alle Möglichkeit erschöpft, alle Formen gesondert und ausgebildet sind.

Das Urbild der <u>männlichen und weiblichen Gottheiten.</u>

Das An-sich des <u>Neptun</u>, <u>Jupiter</u>, und der Wirklichen Gottheiten überhaupt bestimmt, und die plastische Kunst war kanonisch und grammatisch. Daher die Identität der Köpfe, die alle aus einem Haupte hervorgegangen scheinen — Das wahre Werk der plastischen Kunst wird auch die Idee in ihrer Absolutheit in sich tragen, das Wesen der Idee ist wo Möglichkeit und Wirklichkeit ohne Zeit Eins sind, daß sie alles was sie seyn soll ohne Zeit und zumal ist, dadurch entsteht die höchste Befriedigung weil die Zeit an den Dingen nur ein Mangel ist; so auch die Differenz von Möglichkeit und Wirklichkeit, es entsteht also hier die höchste Thätigkeit, und die höchste Ruhe, das

höchste Gleichgewicht. dieß ist der character der griechischen Götterbildung; jede bildung ist vollendet, jede ruht in der höchsten befriedigung ohne einseitig zu seyn scheinend, und jene Thätigkeit welche das Gleichgewicht aufhebt, ist verwiesen. Sorge und Arbeit, die die Stirne runzelnd machen verschwinden, selbst die Göttin der Liebe scheint Wonne der Liebe einzuathmen. Es kann keine Möglichkeit der Wirklichkeit hier voran gehen, und der Neigung die nicht zugleich Thätigkeit wäre, ist alle Spur des Willens ausgeschlossen, sie erscheinen als Wesen, die in sich selbst und um ihrer selbst willen sind. Sie erscheinen nicht im Raume, sie tragen ihn in sich selbst, jede Handlung erscheint in ihrer begränzung als vollkommen absolut. das höchste Gesetz aller plastischen bildung ist die absolute indiferenz, Gleichgewicht von Möglichkeit und Wirklichkeit jedes plastische Werk ist ein Gott, wenn es auch den Menschen darstellt, auch der Gott sollte Leiden wie der Mensch wenn er es könnte; nur Prometheus endet als Gott. Schon aus dem begriffe eines Gottes folgt, daß sie aller Leiden entbunden sind. In die Götter Gestalt kann nichts aufgenommen werden, was nicht das Gleichgewicht bewirkt

bei der construction der Malerey wurde behauptet, daß hier der Ausdruck gemäßigt werden müsse, besonders der Ausdruck der Leidenschaften, welches von dem idealen Ausdruck der Grazie verstanden wird, u. damit die Schönheit hervortrete. In der Plastik ist das Gleichgewicht an sich nothwendig, weil sie den Zweck hat in bilden die göttlich inwohnende Indifferenz hervortretten zu lassen; die Schönheit ist Forderung daran; Schönheit und Wahrheit haben ihren gemeinschaftlichen Grund in der absoluten Indifferenz. Das höchste Urbild der Ruhe und Indifferenz ist der Urvater der Götter; daher dieser in ewiger Ruhe dargestellt wird, eine größere Thätigkeit zeigt *Apollo* als das Ideale der Götter; dieß ist ausgedrückt durch seinen erhabenen Gang, den Schwung seines Leibes; dort ist alles in höchster Ruhe gebildet. Hier erscheint keine Ader noch Sehne sagt *Winkelmann*. Ein vorzügliches Beispiel des gemäßigten Ausdrucks in der Darstellung des menschlichen ~~Handl~~ Handelns und Leidens ist die Gruppe des *Laokoons* und der *Niobe*, sie gehören zu den höchsten Hervorbringungen der plastischen Kunst. Die verstorbne *Niobe* selbst ist Urbild der Plastik wie ~~Fäll~~ *Prometheus* Urbild der Tragödie ist.

alles Leben beruht auf der Synthese des ∞ mit dem ~~End~~ Endlichen; und nur im Gegensatze erscheint das Leben, wo die höchste absolute Einheit ist, ist relativer Tod, aber zugleich das höchste Leben. Da nun die Gegenstände der Plastik in absoluter Einheit dargestellt werden sollen, so erscheint das Leben verglichen mit der Forderung als Tod. Jene Ruhe und Gleichgültigkeit bezogen auf das gewöhnliche Leben erscheint als Tod, aber in der <u>Niobe</u> hat die Kunst die höchste Schönheit im Tode dargestellt. Die Kunst ist in der <u>Niobe</u> auf eine doppelte Weise symbolisch, sie wird die Selbstverklärung von sich selbst, in der göttlichen Natur kann jede Beziehung auf das gewöhnliche Leben nicht statt finden, was alle Kunst will, liegt hier in der <u>Niobe</u> gesprochen. Auf die letzte ~~Indifferenz~~ Forderung der Indifferenz bemerke ich noch folgendes. Die Malerei ist ideale Kunstform, das Wesen des Idealen ist Thätigkeit, daher erscheint in der Malerei mehr Thätigkeit als in der Plastik. Die Malerei darf die Grazie und Anmuth nicht aufheben, nur in der Plastik ist es möglich, die Schönheit in der Totalität in der Indifferenz als Erhabenheit darzustellen.

In der Plastik κατ᾽ ἐξοχὴν stehen die andern plastischen

formen wieder zurück: Ferner ist die Architektur in der Plastik ist die Draperie und Bekleidung; architektonisch sind sie weil sie Andeutungen, Allegorien der organischen Gestalt sind, sie brechen sich dem Gegensatze der Falten und Flächen. die erhabenen Glieder haben keine Falten, diese fallen in die Höhlungen. in den Werken des alten Styls gehen die Falten gerade, in den schönsten Werken der Kunst in Bogen, werden sie gebrochen, so daß sie wie Zweige von einem Baume ab zu gehen scheinen. die Kunst der Bekleidung liegt darin, daß sie die Form durchblicken läßt, daher bleibt die Draperie dem Nakten untergeordnet. die höchste Kunst verschmäht die Verhüllung, insofern diese nur allegorisch ist. die griechischen Meisterwerke ~~der~~ der Plastik waren entfernt von falscher decenz, und gab sogar Wettspiele der Schönheit im ganzen Griechenlande, wo die Jugend ganz unbekleidet auftratt. Zu Sparta traten Jungfrauen in Wettspielen ganz unverhüllt auf. die Draperie kann in der Kunst nur in Rücksicht auf Schönheit nicht auf das sittliche gebildet werden, weil die Kunst nicht das Sittliche zum Urbild, sondern sich selbst hat.

Wie die Plastik in der allgemeinen bedeutung in sich wieder

Die Musik als Architektur, die Malerey als bas relief
wiederholt, so wiederholt sie auch die Plastik im engeren Sinn
als Sculptur, als die drey dimensionen. Als den architek-
tonischen Theil der Sculptur bestimmen wir die Draperie,
weil sich die Draperie zur organischen Gestalt verhält, wie die
Architektur, ursprünglich als allegorie, als Wiederhohlung der
organe. Der dem bas relief entsprechende Theil ist die Grup-
pirung, die mehrere zu einer gemeinschaftlichen Handlung ge-
hörige Figuren begreift. Ein Hauptgegenstand der Malerey
ist der Raum den sie nicht abstrahiren kann, um sich selbst be-
deutend zu machen; weil die Malerey ihren Gegenständen auch
den Raum zugibt, so hat sie diesen auch zum Verbindungs-
mittel, anstatt daß die Plastik, wenn sie zweierley Gestalten
durch den Boden z. B. verbinden würde, dadurch dem
Äussern, dem unwesentlichen zu große Bedeutung geben
würde; da doch jede plastische Gestalt den absoluten Raum
in sich schließt. In der Absolutheit der Malerey liegt der
Grund, warum sie sich nicht auf zusammengesetzte Composition
einläßt; die Zusammensetzung, welche die Malerey verträgt,
widerstreitet dem Charakter der Plastik. Die Plastik kann in
einer Gestalt ihre ganze Größe ausdrücken. Denn ihre Größe
beruht auf der innern Geschlossenheit des Gegenstandes in sich

selbst; ihr Gesetz aber keine organische, sondern nur intellec-
tuelle; die Plastik verhält sich wie die Natur; wie die Natur
in der letzten Vollendung ihrer Produkte Länge und Breite
aufhebt, und sich in concentrischer Wölbung schließt, so auch die
Kunst in der Plastik, da sie alles gegen einen Mittelpunkt
hindrängt, Länge und Breite aufhebt, und sich scheinbar be-
schränkend zur totalitaet erweitert, die Plastik aber der Kör-
per nicht unvollkommen, sie ist concentrisch wie die Natur.
Somit wäre die contraction der bildenden Kunst geschlossen.
Wir haben die bildende Kunst als reale Seite der Kunstwelt
construirt, der höchste Grad der Einbildung der Identitaet
in die differenz ist, wo das allgemeine zugleich das besondere,
und das besondere zugleich das allgemeine ist; dieß ist in der Plastik
vorzugsweise der Fall. Die Musik deutet nur das allgemeine
an, die Malerey allegorisirt es, die Plastik ist ein Ineins-
fallen der Idee mit dem Gegenstande. Wir + also wieder + sind
auf den Anfangspunkt zurückgekehrt, der allgemeinen Umkreis,
daß die bildende Kunst ihrer Form nach die reale Einheit sey,
die in ihrer an sich dargestellt selbst wieder indifferenz ist, die
in der diferenz als reelle und ideelle hervortritt; das reale
als Musik, das ideelle als Malerey; im Wesen sind sie Eins;
die Indifferenz ist Plastik. Man könnte einwenden, daß die

Ordnung der bildenden Künste umgekehrt seyn müßte; Pla-
stik anbey, da sich das an sich der Kunst ganz in Körper klei-
den müsse die 1te Potenz, die Potenz der Materie begreifend,
die Malerey drücke die 2te aus, als die ideelle Potenz; wo das re-
elle und ideelle Eins sind, trätte es in der Erscheinung als
Klang hervor; die Musik sey also für die 3te Potenz gesetzt
Im Klang und Laut wäre der Akt der Einbildung des Sub-
jectiven ins objective erkennbar; hier wäre der absolu-
te Erkenntnißakt von der Materie befreyt, durch diese Ord-
nung wäre auch der Übergang zu den redenden Künsten
stattigen? Von der einen Seite wäre die Einbildung des Lichts
in die Materie die erste Stufe; die Malerey, worin das
relativ ideale, das Licht und Lichtgestalt, wäre die 2te Stufe
die Musik endlich gleich der Rede und Poesie würde die absolute
Identität in der absoluten Erscheinung des Erkenntnißaktes
darstellen. Allein hier würden die Potenzen in der Philoso-
phie mißverstanden; denn die Potenzen sollen nicht beson-
dere Gegensätze bilden, sondern allgemeine Formen seyn,
die in allen Gegenständen auf gleiche weise zurückkehren.
denn die Potenzen der Materie sind im organischen wie im an-
organischen, nur im letzteren dem anorgischen untergeord=
net. Die Materie als Potenz ist dadurch bild des allgemei-

Universum, daß sie in sich das anorgische, organische u. die Vernunft trägt; wo sie dem anorgischen entspricht, ist sie in der ersten, wo sie dem organischen in der 2ten, wo sie der Vernunft entspricht in der 3ten dimension. Die Plastik als 3te Potenz stellt an der Materie den Ausdruck der Vernunft dar, sie hat hier wieder ihre verschiedenen Stufen, da sie in der architectur das anorgische zur Allegorie des organischen entwickelt; die bildende Kunst ist Einbildung des ∞ ins Endliche; sie geht also auf Verwandlung des idealen ins reale; daher ist die vollkommene Verschmelzung des idealen als realen auch absolute Verwandlung des ersten ins andere, sind begreiflich wie als den Gipfel der bildenden Kunst. Es erhellt also, daß die Kunst in dem Verhältniß realer erscheine, als sie das ∞ ins Endliche mehr einbildet, und umgekehrt mehr ideell erscheine, die Musik ist daher idealer als die Plastik, weil die Einbildung auf keinerer Stufe aufgefaßt ist, so erscheint sie noch als Akt, nicht als Seyn; in der Malerey hat die Kunst das ideale zur äußern Gestalt zusammengezogen; aber aber doch als real zu erscheinen; endlich in der Plastik ist das ganze ∞ ins Endliche, in die Materie verwandelt; in der absoluten Kunst ist das Endliche wieder ideell, oder das was von der einen Seite real ist

ist von der andern ideell, und umgekehrt. Die von uns
aufgestellte Ordnung ist daher in der Sache selbst gegrün-
det. Nun werden wir uns zur andern Seite der Kunst-
welt wenden, welche die Poesie im engern Sinne ist, in die-
ser sie sich durch Rede und Sprache ausdrückt. Das Uni-
versum ist nach 2 Seiten geschieden, die ähnlich den
erscheinenden der absoluten Welt entsprechen; das abso-
lute erscheint als Grund von Existenz. Wie dort das We-
sen in die Form, das allgemeine ins besondere gebildet
wird, so wird hier die Form ins Wesen gebildet, dort ist
das besondere, hier das absolute das herrschende. Die beiden
Seiten der absoluten Identität sind wesentlich eins. Das
Wesen ist hier real, dort ideal ausgedrückt. Die
Natur in ihrer Gedrängtheit erscheint mehr als Gegenbild
vom Idealen, dieses mehr als das schaffende, das absolute
ist Position von ∞ Realität, vom All, als Totalität
beide sind eins. Betrachtet man das Universum in sei-
ner Getrenntheit so ist es das durch absolute Position
geschaffene. Das absolute geformt vom Universum ist
das schaffende. An und für sich können beide nicht von

einander getrennt werden – aber auch in der Betrachtung der
Getrenntheit ist das, was im Innern ist auch das was im Aeus-
sern ist; das was die Natur ist, auch das was das absolute
Gott ist. Die plastische Welt ist von seinem Ganzen die
Natur, oder, die Natur ist von seinem Ganzen die plasti-
sche Welt; das Bild der Natur ist die Niobe in der Plastik,
die mit ihren Kindern erstarrt. Die ideale Welt ist
die Poesie des Universum, sie setzt Gott dem Universum
entgegen; Gott ist der Dichter des universum, das univers-
um das Gedicht Gottes. In der Natur verhält sich Gott
als Seyn, in der idealen Welt erscheint er als Handelnd,
als Leben. Dieß ist aber nur ein formeller Unterschied.
Der wahre Unterschied zwischen bildender und redender Kunst
ist folgender: Alle Kunst ist Nachbildung des absoluten
Producirens; die bildende Kunst läßt jenes produziren
nicht als ideell, sondern als reell erscheinen; die Poesie
läßt jenes produziren als producirend erscheinen; und ist
die höhere Potenz der bildenden; die Poesie ist allgemeines
Gegenbild, und läßt durch diesen Karakter das Wesen des
allgemeinen erscheinen. Die bildende Kunst drückt sich
durch ein concretes, die redende durch ein allgemeines,

die Sprache aus. Daher heißt letztere vorzugsweise Poesie, weil sie sich in ihrer Gegenbildlichkeit der Ideen, der Sprache bedient; wodurch sie nicht als Seyn, sondern als producirend erscheint, daher kann sie als das absolute aller Kunst angesehen werden, weil die Idee als ein producirend, als das an sich aller Kunst hier erscheint. Von der Poesie überhaupt war schon bei Darstellung der Mythologie die Rede, hier also nur in so weit, als sie besondere Kunstform ist. Die Poesie ist in der Darstellung ihrer Gegenstände ganz unbegrenzt u. unterscheidet sich dadurch von der bildenden Kunst; so findet z. B. der Gegensatz von antiker u. moderner Kunst in der Plastik nicht statt, hingegen in allen Gattungen der Poesie finden wir diesen Gegensatz. Das bestimmte der Poesie der Alten ist, daß sie national u. begrenzt ist, wie ihre Kunst; die Poesie der Neuern ist mannigfaltig u. unbegrenzt, wie ihre Kunst. Man könnte diesen Gegensatz auch so ausdrücken; die Alten waren wirkend in der Plastik, die Neuern sind plastisch in der Poesie. Die Neuern legen in ihre Bilder den Ausdruck mehr gemahlt

seiner bürgerlichen Handlung; die Bilder der Alten haben den Karakter der Ruhe, sind wesshalb ordnend, und drücken die innere Identität der bildenden und ordnenden Kunst in ihren Werken vollkommen aus. So kann das Drama und die Tragödie der Alten ganz mit ihrer Plastik verglichen werden. So wie die Plastik auf wenig Figuren beschränkt Länge und Breite aufhebt, concentrirt wird, so das Drama und die Tragödie der Alten; dagegen die Neuern in ihrem Drama in einem ∞ Strom sich in die Länge und Breite ergießen. Daher hat die Poesie der neuern Welt einen bestimmten Pol gegen die antike. Durch die Unbegrenztheit aber läßt sich die Poesie nicht streng wissenschaftlich in dieser Absonderung behandeln. Weil die Natur rational, und die Geschichte irrational ist, und dadurch mangelhaft, daß sie sich nur in einzelnen Manifestationen ausspricht, so verhält sich auch die bildende und redende Kunst. Jene läßt sich rational behandeln, nicht diese, weil hier die Erschöpfung unmöglich; gerade wie in der Geschichte; die Gesetze der Geschichte lassen sich denken, aber nicht auf einzelne Fälle anwenden. —

Von den redenden Künsten.

Die Schriftsteller sind meistens in Verlegenheit, eine sogenannte definition der Dichtkunst, oder Poesie zu geben; und in denen die sie geben ist nicht einmal die Form, geschweige das Wesen der Poesie ausgedrückt. bei der Erkenntniß der Poesie ist das erste sie ihrem Wesen nach zu erkennen; die Form folgt aus diesem. Das An-sich oder Wesen der Poesie ist die absolute Kunst, also das Wesen aller Kunst; es ist Darstellung des Absoluten im besondern. Jede Dichtart nicht von dieser Art hat auf Kunst keinen Anspruch. Der poetische Sinn braucht daraus, außer der Möglichkeit zur Wirklichkeit nichts für sich zu bedürfen, weil, wie in der Philosophie, das ideelle auch das schlechthin reelle ist. Das Prinzip der Urpoesie wie in der Philosophie, ist der Empiriker, dem es unmöglich ist, anders was zu erkennen, als was durch die Erfahrung gegeben ist, also auch nicht mittelst dieser das Verhältniß des ideellen zum reellen zu bestimmen. Ueber die Grenzen und Aufgaben der Poesie, so ferne sie die Kunst der Gottesbildung ist, war schon oben so wie über die Nothwendigkeit einer Mythologie für Poesie die Rede. Wenn die Poesie die Darstellung

des absoluten mit der Philosophie u. Kunst gemein hat, so
kann auch hier nur in so weit die Rede seyn, sofern sie
aber die Identität in Rede u. Sprache darstellt, ist die
Poesie eine besondere Form der Kunst. Da weiters die
Sprache absolutes Symbol des Erkenntnißaktes ist, so hört
sie von der realen Seite nicht auf ideell zu seyn.
Der Klang ist die Einbildung des ∞ ins Endliche als solchen,
in der Sprache ist diese Einbildung vollendet, die Materie
drückt das Wort Gottes im Klange aus, das einen Leib in
der Sprache findet; die Rede ist das Fleisch gewordene Wort,
wie die Fleischfarbe die Indifferenz der Farben ist, so die
Sprache die Indifferenz der Natur aller Klänge u. Töne.
Es ist nothwendig, daß die höchste Verkörperung der Intelligenz
auch der Moment ihrer Befreiung ist; im Menschen ist der
höchste Contractionspunkt der Intelligenz; aber auch da
bricht sie in Freiheit durch. Die Sprache verhält
sich zum Klang, wie die organische Materie zur allgemeinen
Materie. Die Sprache ist das Chaos woraus die Poesie
ihre Töne, die Laute ~~[illegible]~~ für die Ideen bilden soll.
Das poetische Kunstwerk soll als Allheit, als Universum, Welt=
körper im besonderen seyn; dies ist nur möglich durch

absonderung der Rede von der totalitaet der Sprache
die Absonderung einer, und die totalitaet andrerseits
ist nur dadurch möglich, daß die Rede bewegung und
Zeit in sich selbst hat, wie der Weltkörper; dadurch
macht sie sich von äußern bedingungen unabhängig, und
folgt nur einer innern Gesezmäßigkeit. Nach außen
bewegt sich in der Poesie jede form frey und selbständig
und ist nur in sich einer Gesezmäßigkeit unterworfen,
~~daß~~ das wodurch sie der Weltkörper in sich ist, entspricht
in der Kunst dem Rythmus. Da die bewegung der Sprache
und Rede in die Zeit fällt, so werden sie kein geschlossenes
Ganzes seyn, wenn sie die Zeit nicht in sich haben, und wenn
sie sich ihr unterwerfen sollen. diese Unterwerfung
der Zeit ist Rythmus; er ist Einbildung der Identität in
die differenz, er schließt einen Wechsel in sich, aber
einen der Identität unterworfenen Wechsel.
Wenn wir den Rythmus in der allgemeinsten bedeutung
nehmen, wie er nur Gesezmäßigkeit der folge von von
bewegungen ist, so hat er auch in dieser Seite 2 formen
in sich, ~~aber~~ a) den Rythmus im engern Sinne; der
Einbildung der Einheit in die Vielheit und die categorie

der Quantitaet entsprechen, da dem andern die categorie der qualitaet entsprechen muß. In unsrer Sprache ist es nur folge von den bewegungen nach den gesetzen der Quantitaet; sowie die der qualitaet entsprechende so zu bestimmen ist: da in den Tönen außer dem der Quantitaet kein Unterschied, als der von Höhe und Tiefe seyn kann, diese differenz aber in ihr aufgehoben und vermischt ist; da in dem Gesang die in der Sprache gesuchte ~~Identitaet~~ getilgt ist, und also keine Höhe und Tiefe statt findet, und da in der Rede überhaupt der Sprache ist die Sylben aber selbst organische Glieder sind, so kann also keine qualitative bestimmung in Rücksicht auf Höhe und Tiefe statt finden, es bleibt also nichts übrig als das Ausgezeichnete, wo mehreren ~~Töne~~ Sylben mit ihr verbunden werden, durch ein Heben der Stimme bei der einen, ein fallen die andern Sylben erscheinen zu lassen, dies ist der accent. Denn der accent besteht in der Auszeichnung einer Sylbe mit einem Heben oder fallen lassen der Stimme; die dem rythmus entsprechende form in unsrer Sprache ist also der accent, und verhält sich wieder wie rythmus und Modulation, aber wie wir in der Musik die eine oder andre form betrachteten, so entstehen auch 2 Arten daraus in der Poesie. Zur Erläuterung folgendes; jedes erste-

silbige Wort hat schon für sich einen accent, wodurch die herrschende Silbe sich auszeichnet; aber auch jedes mehrsylbige Wort hat accent; in rhetorischer Hinsicht unterscheidet man den grammatischen und rhetorischen accent; ersterer unter[scheidet] ein Wort vom andern, bestimmt die Gleichheit eines Wort[es] mit sich selbst, wodurch es vom andern abgesondert wird der rhetorische betrifft auch einzelne mehrsylbige Worte, indem er auf diese, sowie auf Silben des Sinnes wegen fällt; ersterer betrifft nur die mehrsylbigen, letzterer auch einsylbige Worte. Der Rhythmus also geht von einfachen Gliedern zu zusammengesetzten fort; die einfachen Glieder heissen Verse in der poetischen Rede, deren Länge verschieden ist. Der Ruhepunkt nach Pause. Die Periode ist ein grosses rhythmisches Glied, diese wird im Ganzen und der Vers im einzelnen wiederholt. Alles kömmt in Ansehung des Rhythmus darauf an, wie die Zeit gemessen ist; die nächste und ur[-]ste Bestimmung aber ist nach die Silben Zählung, hier fällt vorzugsweise der accent, der wahre Rhythmus findet statt wo eine wesentliche innere Bestimmung der Silben entscheidet, wo Quantitaet eintritt wird der accent verdrängen,

hier wird die Dauer durch die Zahl Substituirt. die Zahl fügt zum wesentlichen qualitative nichts hinzu, allein die Dauer ist eine objective Bestimmung des Tons; die quantitative und rythmischen Silben sind hier correlata, die Silben anzahl und die Herrschaft des accents auch gleich begriffen, dazu gesellen sich die Reime. Hier erscheint wieder der Gegensaz des antiken und modernen; im antiken herrscht das objective, so wie in der Musik das nothwendige, das rythmische; in der modernen Poesie das Subjective, der accent, die Modulation. Dass die rythmische Metrik der Alten ein in sich geschlossenes System bilde, ist so gewiss, als dass die Zahlen Verhältnisse bei der bewegung der Weltkörper bedeutend und nothwendig sind — der ganze gegensaz lässt sich aus der Natur der Sprache einsehen; in der bewegung der Sprache liegt kein anderer Unterschied, als der der centrischen bewegung der Natur, der in der bewegung der Weltkörper statt findet; es kann nur Verschiedenheit in der Dauer statt finden, da keine andere differenz nachzuweisen möglich ist. Diese differenz gibt kurze und lange Silben, und wird also

durch Langsamkeit und Schnelle ausgedrückt; in der gemeinen Rede ist kein Verhältniß von Kürze oder Dauer wahrzunehmen; aber in der Rede die in sich selbst ihren Zweck hat, muß dieser Wechsel objectiv gültig gemacht werden. Das einfachste Verhältniß der Dauer ist das vom einfachen zum doppelten, dieses kann wiederholt werden; oder man bleibt bei einer Verschiedenheit stehen; letzteres ist bei der Rede nothwendig; die Sprache nemlich articulirt; sie geht vom Gesange auf die elementaren Theile zurück, ihre Einheit ist organisches Ganzes, die Elementar Theile sind die Töne, und diese sind keiner Verlängerung und Verkürzung fähig, sonst würde sich in der Sprache die Articulation selbst aufheben; es kann also hier blos die Länge und Kürze gelten, und scheint 2 zu 1 Verhältniß sonst würde die Sprache in Gesang übergehen. Hieraus folgt nun im allgemeinen, daß statt einer langen Silbe 2 kurze, und ~~und~~ umgekehrt gesezt werden können. Es tritt aber noch eine andere Beschränkung ein, die wir jezt bestimmen werden. Wir sehen die Länge und Kürze dadurch unterschieden, daß jede lange Silbe zwei Zeiten

eine kurze <u>kleine</u> Zeit hat; aber im weiteren im Verhältniß <u>zwei</u> kurze Zeiten sich wie <u>eine</u> lange verhalten, insofern müß es aufeinander eine höhere zusammengesetzte Einheit geben, wodurch es gemessen wird. Es wird also schon dadurch ~~eine~~ gewisser Abschnitt ~~herausgehoben~~ gezeichneter Theile herausgehoben, um zu unterscheiden, wie oft es im Ganzen enthalten ist; dieses heißt ein Fuß; durch den Fuß werden die kleinern Einschnitte gemessen; eine Silbe ist nicht meßbar, weil sie kein Fortschreiten ist; zwei aufeinanderfolgende messen sich wechselseitig, weil sie Einschnitte in sich haben; wenn die erste Silbe zweimal soviel Raum in der Aussprache hat, wie die zweite, so theile ich also die Dauer der ersten ab, daß also das was Einheit war, wieder zum Einschnitt gebracht wird; also bloß die Bewegung des Metrums wird gefordert, zwei gleiche Silben messen sich also nicht, der Versbau beruht also auf Begünstigung jener bewußtlosen Zählung der Seele, was sie in allem ausübt; so wie auch auf der größt möglichsten Mannigfaltigkeit der kurzen und langen Silben.

<u>Allgemeines Gesetz der Metrik.</u> Nichts ist meßbar, worin kein Fortschreiten statt findet; eine Silbe ist nicht meßbar,

weil nichts vorhanden ist, womit sie zu vergleichen war, zwei Silben übereinander aber sind sich wechselseitig weil sie Eintheilung, ein Einschnitt ist, und wenn z. b. die erste Silbe zweimal so lang dauert, wie die zweite, so berechne ich nach dieser die erste, und theile ihre Dauer wieder ab, so daß das, was unter einer Einheit war, wieder unter Einheiten gebracht wird. Da der Versbau in der Sprache auf dem Gegensatz von langen und kurzen Silben beruht, so beruht der Wohlklang auf dem Einfalle der größtmöglichsten Mannigfaltigkeit der langen und kurzen Silben. Wenn wir uns zwei Füße denken, wo in einem die lange Silbe vor der kurzen, im andern die kurze vor der langen voran geht, z. b. in Worten und Gesang, so ist hier offenbar eine bedeutende Verschiedenheit ersichtlich. Der Grund liegt darin; nicht die lange Silbe kann zum Maßstabe der kurzen dienen, sondern umgekehrt, die lange ist das zu Messende, die kurze der Maßstab. Setze ich die Lange voraus, so kann ich die folgende kurze ruhig abwarten; denn diese misst gleichsam die Länge ab; ist aber die Stelle umgekehrt, so ist auch

des erstern umgekehrt, denn ist auch der Maßstab schon gegeben, und das zu verstehende, die erste ist eine Relation auf die 2te gültig, ich bin also auf die 2te Silbe gespannt. Wie also im ersten Falle ein Abfall von Länge auf Kürze ist, so entsteht im 2ten Falle der Eindruck der Ursache und des Aufschwungs von der kurzen zur langen Silbe. (dieses Gesetz hat Moritz sehr gut gezeigt in seinem Versuche einer deutschen prosodie) alles zusammen gesetzte liegt hier wie im Keim verborgen. Das Allgemeine Grundmaß der Silben kommt auf jambus und Trochäus zurück. In dem bisherigen liegt der Grund und das Gesetz aller Verschiedenheit des Charakters der Bewegung, der durch kurze oder lange Silben bestimmt ist.

Denken wir uns zwei Füße, den einen von zwei Kurzen, den andern von zwei langen Silben, so sind sich beide an Dauer gleich; zwar einer ist schneller, dieser langsamer in der Bewegung; aber beide haben wegen gleicher Dauer der Bewegung keinen rhythmischen Charakter; denn dieser entspringt nur der Wechsel. Der Charakter des Trochäus ist der der Ruhe, der des jambus der des Aufschwungs; wo beide entgegengesetzt sich begegnen choriambus.

z. B. Homers Gesang, wo die Ursprungsfolge sich ergänzen auf entweichen Akkord. Das Gegentheil findet beim antibacchus statt; denn fallen kann wohl das Steigen vorangehen, aber nicht umgekehrt; daher denn der antibacchius der gewaltsamste Fuß, die entweichende dissonanz ist. daher gibt es wieder Mittel zur Auflösung, wenn der Fuß wiederholt wird geht er in choriambus über.

Was die Füße betrifft, die einen rhythmischen Karakter haben so gehört hieher der Spondaeus; dieser zieht sich zum fallen und der pyrrichius, der sich zum Steigen zieht; sie können sich zum hexameter fügen.

die Wiederkehr des Gleichen findet entweder in den Zeilen im Verse statt, oder läßt sich in 2 Verse, oder in höheren rhythmischen Gliedern wahrnehmen, hieraus entsteht der Unterschied zwischen gleichförmigen und ungleichförmigen Versarten zu den ersten gehört der jambus, anapaestus und hexameter; zu den andern die Strophe, das elegische, alcäische Sylbenmaß. die Freiheit die Füße zu vertauschen tritt meistens nur in gleichartigen Versarten ein, z. B. der hexameter mit dem Spondeus auf. Wie nur die einen Verhältniss der Verse ihre nothwendige Folge in der rhythmisch

Metrik haben, so sind auch die Verhältnisse mehrerer Füsse zu
einander; es ist nicht gleichgültig welche Füsse in Versen ein-
ander entgegengestellt sind. Wo die ersten im Wachsen und
Bewegung sind, sollen die letzten ruhen und ungestört. –
Bei den Griechen musste die Sprache dem Rythmus
so gehorchen, dass sie sogar mit der Hälfte eines Verses die
Nothwendigkeiten. Das Verhältniss der verschiedenen
Silbenmaße zu den <u>distychen</u> gehört noch hieher, doch
davon erst bei den <u>distychen</u>. Hieher gehört noch das
Verhältniss des antiken rythmischen Silbenmaßes zu den
neuern Sprachen, man zweifelte lange sehr an der
Einführung des antiken Rythmus in die neuern Sprachen.
Die deutsche Sprache wusste sich allein darin zu fügen.
Die moderne Metrik beruht auf der Herrschaft des Accents,
das Zeitmaß nur auf der Silbenanzahl; dass aber in den
modernen Sprachen Länge und Kürze statt finde, beweist
dass sie in der Metrik schon sehr gestiegen seyen. Den
Deutschen gelang dies vor allen andern Sprachen, wel-
che diese Geduld nicht hatten. <u>Klopstock</u> ist der eigent-
liche Schöpfer und Vater der Metrik; doch hatte er von
der rythmischen quantitaet keinen festen Begriff, da er
auch Sprünge zu thun glaubte, wenn er an der Basis

jedes Wort eine accentuirte Silbe stellte; daher die Einführung der Trochäen statt der Spondäen; so führte auch das alte lyrische Silbenmaß in die deutsche Sprache ein. Er glaubte dadurch dem hexameter abzuhelfen, daß er Trochäen einmischte, unerlaubte caesuren aufbrachte. Am vollkommensten erscheint er in dem von ihm erfundenen Silbenmaße, das aber eben wieder ins prosaartige ausartet. Die beiden Stollberge, Voß, Wieland nahmen sie endlich vollständiger auf; Voß hat unter diesen die ersten ursprünglichen hexameter gegeben. Hier entstand die Einführung der richtigen Spondeen, der Gebrauch der dactylen, Zerlegung der Trochäen, und der Gebrauch der Spondaen. So kann man jezt der Vollendung der Sprache entgegen sehen. Schiller hat den chorjambus glücklich nachgeahmt; Göthe ahmte zuerst den Dramatiker nach; August Schlegel den Anapästen; Friedrich Schlegel die Tetrameter. Unter selbe Herrschaft des Accents ist der Karakter aller neuern Poesie. Da das Bedürfniß eintrat, das organische Ganze durch Glieder abzuschließen,

~~die Bedeutsamkeit eintratt, das organische Ganze durch Glieder abzusondern~~ so war also ein qualitatives Verhältniß der Silben nöthig; nur durch die Gleichheit konnte die Absonderung jener Glieder bewirkt werden; diese ist der Reim.
Die wahre Art von Reimen ist, wo eine Gleichheit von vocalen und consonanten statt findet; die einzige Verschiedenheit braucht auf der Anzahl der Silben, worin der Gleichlaut statt findet. Die Reime sind entweder männliche, einsilbige, oder weibliche, zweisilbige, oder vielsilbige.
Der Reim wird am Ende, aber auch bisweilen mit nicht geringerer Wirkung in der Mitte des Verses gebraucht; er wird meistens in der jambischen Versart gebraucht.
Bei den Deutschen wurde die Poesie durch die Reime gänzlich aufgenommen, und dadurch zum Handwerk. Es gibt auch noch der Qualitaet nach verschiedene Reime, starke und weiche, die Vokalen u, o, a, machen den größten Unterschied. Die Vokalen i, e, sind die unbedeutendsten, aber leider auch die häufigsten in der deutschen Sprache.
Gesuchte Reime gelten in burlesken, die Stanzen, Terzinen und Sonetten sind erst später eingeführt worden. Decimen
Schlegel und Tieck brauchten sie stark. Der Reim fodert, daß dergleichen Laute in den Vokalen und conso-

x Alliteration

nanten statt finden, bei den letzteren heißt es alteration (x)
tion, bei den vocalen assonanz. Auch das Wortspiel
gehört hieher, das auf der Verwechslung der Vokalen und
consonanten beruht; es wurde sogar im hohen tragisch
gebraucht. z. B. bei ajax des Sophokles, wo der höchste
Grad des Schmerzes in ein Wortspiel übergeht. Vorzüg-
lich findet es in lustigen und sentimentalen Dichtungen
statt, so spielt Petrarka mit dem Namen Laura,
so findet man es bei Homer, Plato, cervantes, Shakes
peare, Schiller, Tieck; noch einmal kurz zusammengefaßt:
Von Seiten des Schönen ist das Gedicht ein Ganzes das sein
Ziel und Schwungkraft in sich hat, und ein in sich geschlossen
es Ganzes ist. Ihre innewohnende Kraft ist also centri
fugal, und sie ist von der gemeinen Sprache verschieden
der Rhythmus erklärt, daß die Rede ihren Zweck in sich hat,
die poetische Rede ~~[illegible]~~ schwächt die logische Rede und Unter
ordnung, läßt zu weilen partielle Verbindungen wegfallen
die Begeisterung erscheint hier als inspiration, so daß
der von ihr ergriffene nicht dem Denken obliegt, um
danach zu arbeiten, sondern er hat seinen Endzweck in
sich. Es ist ein von Gottsched und Wieland in

Sehr gemeines Vorurtheil als wenn die Poesie in einer
alten verständlichen Sprache reden müßte. Die Prosa
ist die vom Verstande in Besitz genommene, und zu seinen Zwecken
geformte Sprache. Die Prosa ist indifferent, die Sprache
ist hier bezeugt. Die Einfalt ist eine hohe Foderung, und
Dionisius von Halikarnass nennt sie die schwerste und geist-
vollste Kunst, Verschieden von der epischen diction ist die des
drama, hier drückt sich die Begeisterung mehr durch kühnere
Abspringen von moralischen und logischen consequenzen als
durch Schönheit der Worte aus. Jeder Sprache sind kühne
Wendungen erlaubt, aber nur in wahrer Begeisterung.
Man pflegt noch von Metaphern und tropen zu sprechen,
die Rhetorik kann zu ihrem Zwecke durch Bilder gelangen;
z. B. um die Leidenschaft recht zu erregen u. s. w. Die Poesie
hat aber keinen Zweck außer sich, bringt Empfindungen
hervor, ohne sie zu beabsichtigen. In der Poesie ist also
wieder aller Zweck der Schönheit untergeordnet. Die
construction der verschiedenen Kunstarten soll die spe-
zifische differenz der Kunstarten zeigen; in der bilden-
den Kunst ist diese differenz real; es ist ursprünglich eine
differenz zwischen Ton und Klang in der Musik, zwischen

den Farben unter sich in der Malerey, zwischen der Malerey und der Plastik. In den Dichtarten ist diese Differenz bereits idealer. Auch durchläuft die redende Kunst die Abstufungen der bildenden; doch sind diese Differenzen idealer, und da auch das Reale eigentlich nur die Differenz ist, so sieht man in der idealen Kunst diese Differenzen nicht so deutlich wie in der realen. Man muß daher die entsprechenden Dichtarten untereinander vergleichen und die einzelnen Dichtarten muß man unter allen andern vergleichen. Das Wesen aller Kunst als Darstellung des Absoluten im Besondern ist eine Begrenzung von der einen Seite, und eine gestillte Absolutheit von der andern. Obschon die Poesie absolute Kunst ist, so symbolisirt sie sich doch, und wird durch verschiedene Formen objectiv. In der natürlichen Poesie müssen sich schon die Elemente scheiden; die vollendete oder eingeschränkte Kunst ist mit der Strenge eingeschränkter Formen gesezt. Die Antike macht hier wieder mit der Modernen den Gegensatz; in jener herrschen ~~die~~ streng geschiedene, in dieser in einander fließende Formen, und eine Mischung. Wenn man der historischen und natürlichen

Ordnung folgen wollte, so müßte man mit dem Epos den Anfang machen, von da zur Lyrik u. Drama fortgehen. Allein hier muß die wissenschaftliche folgen, die der Potenzen beobachtet werden. Die erste ist die der Differenz, die zweite die der Identität, die dritte die der Indifferenz, der Differenz u. Identität, des Allgemeinen u. Besondern.

Lyrische Poesie

Lyrische Poesie

Daß die lyrische Poesie unter den 3 Dichtarten der realen Form entspreche erhellt schon aus der analogie mit der Musik; u. bestimmt sich noch auf folgende Art, in jener Form der Poesie, die der realen Einheit entspricht, muß das Endliche, die Differenz, das herrschende seyn. Dieß ist nun das auszeichnende der lyrischen Poesie. Sie geht vom subjectiven aus; entweder geht sie vom Zustande des Dichters aus, oder nimmt doch vom Subjecte die Veranlassung der objectiven Darstellung. Daher herrscht hier eine subjective Dichtart im Sinne der Besonderheit genommen; in jeder andern Art des Gedichts kann bei einer innern Identität abwechselnd ein Wechsel des Zustands statt finden, in dem lyrischen Gedichte herrscht ein Grundton ein Ausdruck, ~~als~~ wie in der Musik, wo bei dem einen herrschenden Grundton die andern davon different seyn

können. So sprechen sich auch in der Lyrik alle Neigungen als Differenzen aus. Die Lyrik ist auch dem Rythmus am meisten untergeordnet, ganz abhängig von ihm, sie bewegt sich im gleichförmigen Rythmus aber als Differenz da das Epos sich als Dichtart der höchsten Identitaet in gleichförmigen Rythmen bewegt. Die Lyrik ist Darstellung des Allgemeinen im Besondern; schreitet aber dann zum Allgemeinen über, und bringt eine Art von Identitaet des Allgemeinen im Besondern hervor; dies schreitet durch den spätern mythologischen Kreis da sie den aus diesem ins Besondere wieder zurück führt: sie trägt also Darstellung des Allgemeinen im Besondern, und des Besondern im Zusammenhange mit dem Allgemeinen vor. Da die lyrische Poesie die subjective Dichtart ist, so ist in ihr die Besonderheit herrschend, und keine Dichtart ist dem Zwange weniger unterworfen; sie erlaubt sich die kühnsten Absprünge von der Gedankenreihe, auch braucht sie nicht alles was in dem Gemüthe des Dichters zusammen ist, mit dem Objecte zusammenstellen zu lassen; das im Epos herrschende Gesetz der Stätigkeit ist aufgehoben wie in

der Musik, zwischen hohen und andern Tönen keine Einig-
keit möglich ist. Wie aber in der Malerey alle Farben zu-
sammen fließen, so verhält sich auch die Lyrik zum Epos. Die-
ses stellt die Mannigfaltigkeit in einer Masse dar, die Lyrik
aber zeigt sie in einer Reihe von Differenzen auf, wie die
Musik in einer Reihe von Tönen. In der Lyrik ist der
Gegensatz zwischen dem ∞ und Endlichen; im Epos sind beide
absolut eins; das ∞ tritt nicht im Gegensatze gegen
das Endliche hervor, weil das ∞ gemeinschaftlich unter
dem Endlichen ruht. Im Lyrischen ist dieser Gegensatz
erklärt; hier herrscht das Kriegerische, Leidenschaftliche,
weil ursprünglich Leidenschaft den Charakter der Besonderheit
im Gegensatze der Allgemeinheit ausdrückt. Am reinsten
und ursprünglichsten stellt nur die antike Poesie
das wieder dar; die Entstehung der lyrischen Poesie in Griechen-
land ist gleichzeitig mit dem Aufblühen der Freyheit;
zuerst verband sie sich mit der Gesetzgebung; <u>Solon</u>
überlieferte auch seine Gesetzgebung rythmisch; bald
wurde in lyrischer Begeisterung die Freyheit und Gesell-
schaftlichkeit gesungen; die Lyrik wurde, wie die Musik
das Leben und die Verherrlichung der Feste; die nach

äußern geistlos bereits verlornen Kraft des Epos wider sich nehmen, beschränkte sich, und so entstand die erste lyrische Poesie im Einzelnen, die sich nun in der größten Mannigfaltigkeit entwickelte: der Rythmus des ganzen Lebens der Griechen. Ihre eigne Besonnenheit entzündete die edlen Leidenschaften, die der lyrischen Muse würdig waren; damit verband sich die Musik, die die Seele der Feste wurde, da Homer noch das Epos ohne Musik beschreibt: zur Identität des Homerischen Epos gehört das heroische Princip, das Königthum die Herrschaft; die lyrische Poesie nahm nach Vollendung des Epos mit Alcinous und Archilochos ihren Anfang; bis zu ihrer Vollendung war sie nur ein Pindarus ~~und~~ republikanische Poesie; Meistens alle lyrische Gesänge, von denen einige beispiels ganz, theils durch Ueberlieferung existiren, beziehen sich alle auf das öffentliche allgemeine Leben, und jene die sich auf's einzelne Leben beziehen, beziehen sich doch wieder auf's gesellige, das nur in einem freyen Staate statt finden kann.

Das was im Epos wie in einer geschlossenen Knospe lag, ist in der Lyrik zu einem universellen Leben entfaltet

×Kallinos von Ephesus

Durch die Besonderheit wird die Poesie oral und expansiv,
die ersten griechischen Systeme waren die Gesetze des Solon,
die Lauschlieder des Tyrtäus. Alcäus hat die Tyrannen
mit Schwert und Gesang bekämpft; von mehreren lyrischen
Dichtern wird erzählt, daß sie auf Geheiß der Götter ge-
rufen wurden, um bürgerliche Uneinigkeiten beizulegen; —
später lebten sogar die Sänger an den Höfen der Tyrannen,
so Arion und Periander. Die Zeit der Unschuld
des Epos war verschwunden, denn die Sänger waren nicht
mehr mit dem Ruhme zu frieden, sie forderten Be-
lohnung für die Talente. Pindaros der seine Lyra nur bei
außerordentlichen Volksfesten ertönte, verschmelzt die
republikanische Bildung, in objectiver Begeisterung, und anti-
cipirte die Bildung des perikleischen Zeitalters, und ver-
band mit seiner Lyrik die Würde der Pythagoreischen
Philosophie, von der er der Sage nach Anhänger war.
Die in der griechischen Lyrik behauptete Objectivität
ist Charakter der Gattung.
Die Möglichkeit des Gegenwärtigen ist Wirklichkeit; das
Epos bringt die Vergangenheit als Gegensatz der Ge-
genwart, geht von der Gegenwart in die Vergangenheit
und verknüpft sie mit einander, sie geht bis zur Vereinigung

gewisser Schönheiten, und von einzelnen Gliedern wieder zum einzelnen z. B. bei der Sappho die schönen Haare und Augen. Dionis von Halicarnass sieht als das vorzüglichste des epos an, dass der dichter selbst nicht erscheine, die lyrik aber ist die Sphäre des Selbstbewußtseins, wie die Musik, wo keine Gestalten, sondern die Gränzen aufgehoben sind. Der Character der differenz der Scheidung und Sonderung drückt sich an der lyrik der Griechen ganz bestimmt aus, schon in ihrer lyrischen Poesie die erscheinliche Gestaltung, diese so ausgebildet, dass dem drama nichts übrig bleibt. Die stärkste Absonderung aller Art findet sowohl in Rücksicht der Verschiedenheit der Poesie und der differenz der Sprache selbst statt, daher die eben so starke Absonderung des Styls z. B. des ionischen, dorischen u.s.w. Auch in Ansehung der lyrischen Poesie findet nur der Gegensatz der antiken und modernen statt, und kehrt in gleicher Bedeutung zurück. Wie die höchste Blüthe der antiken Lyrik in der Zeit des Entstehens des republikanischen und strengen Lebens fällt, so entstand die neuere zur Zeit der öffentlichen Menschen, die Aufhebung der Republiken strebend die Staaten in Italien, hier verschwand das öffentliche Leben und richtete sich nach innen.

Dante und Petrarca sangen zur Zeit der Auflösung des
Staats und des gesellschaftlichen Lebens, und wenn ihre Gesänge
auf diese Gegenstände sich beziehen, so sprechen sie das Un-
glück dieser Zeiten aus. Die Dichtkunst der Alten feyert
die erhabene Tragödie die der Krieg und das Vaterland
hervorruft. Die geselligen Verhältnisse die sie besan-
gen waren vorzüglich die Freundschaft der Männer, und
der Weiber Liebe war eine untergeordnete Aufgabe
der Lyrik; die Liebe war nicht zur mit den Kunstsin-
nischen und attributen begleitete Liebe der Männer.
Die erste Begeisterung Dante's war die Liebe zu einem jungen
Mädchen Beatrice; er hat sie in seinen canzonen Sonetten
und grossartigen Werken verewigt; das Schicksal seiner
späteren Verbannung aus Florenz spornte sein göttliches
Genie zur Hervorbringung des göttlichen Werkes der
divina comoedia an, obgleich in dieser wieder der
Anfang Beatrice ist.
Petrarca's Leben war der Liebe ganz geweiht, aber seine
hohe Liebe die scheint der Anbetung begnügt. Seine
geistige Liebe die nur in der Verläugnung ihre Befrie-
digung findet. Petrarka ist nicht in Liebe zerfliessend;
er ist in seinen Werken so streng und bestimmt wie Dante
in seiner Art. Der Geist der modernen Zeit bringt
die Beschränkung der Lyrik in Ansehung der Gegenstände

mit sich. das Bild eines öffentlichen Lebens in einem
organischen Ganzen konnte die Moderne Lyrik nicht
mehr werden, es bleiben also nur subjective Momen-
tane Empfindungen, worin sich denn auch die lyrische
Poesie, die schönsten Ergüsse der spätern Welt ver-
loren hat; und nur dauernde und auf den Gegenstand
der bleibende Gefühle in lyrischer Poesie sind die Gedichte
des <u>Petrarka</u>, wodurch das Ganze zu einer Art einer
romantisch-dramatischen Gestalt wird — bei Verschwinden
des öffentlichen Lebens trat in der griechischen Poesie das
Privat Leben und die besondern Verhältnisse des Privat
Lebens in momentanen Empfindungen auf. die Kunst
der Lyrik in dieser Beziehung besteht darin, aus Ein-
zelnheiten ein Ganzes zu machen, eine <u>Pindars</u> Ode ist
ein absolut geschlossenes Kunstwerk, ein Sonette des
<u>Petrarka</u> bedeutet nichts ohne die ganze Geschlossenheit
außer dem Zusammenhange mit dem Ganzen. So bleiben
nun in der lyrischen Poesie noch die didaktischen, poli-
tischen und moralischen Gegenstände übrig, die mit dem
Übergewichte des Endlichen der Reflexion der Subjecti-
vitaet behaftet sind, da ihnen das objective Leben
fehlt. die einzige Art des öffentlichen Lebens; da sie

mende denn auch die lyrische Poesie durch religiöse Gegenstände dargestellt. Die Antike lyrische Kunst braucht alle rhythmischen Formen, den Hexameter ausgenommen der Ausdruck des Epos ist. Das Plastische der Ode des Pindarus muß jeder empfinden, der sie nur irgend mit Sinn anschaut. Die moderne Lyrik in den Canzonen und Sonetten hat mehr architektonische als plastische Schönheit, die man leicht zu geben wird, wenn man das antike Urbild mit dem modernen vergleicht. Die lyrische Poesie ergreift schaut die erste Potenz in der idealen Reihe, welche die der Reflexion des Selbstbewußtseyns; die zweite Potenz ist die des Handelns; es ist das an sich objective, wie das ~~andre~~ Wissen das Subjective. Da nun die Formen der Kunst Formen der Dinge an sich sind, so muß jede dieser Potenzen einer idealen Einheit entsprechen; ist überhaupt das erscheinende Handeln muß als absolut dargestellt werden; Handeln als absolut dargestellt ist die Geschichte, die Aufgabe der zweiten Art der Dichtkunst ist also: Bild der Geschichte zu seyn, wie sie an sich im Absoluten ist. Diese Dichtart ist das ~~Epos~~ Epos

Die oben angegebenen Charaktere sind nur abgeleitete

bestimmungen die hier im Epos vereinigt sind, nemlich nicht daß
überhaupt ein Handeln und Geschichte dargestellt werde, sondern
daß sie in der Identität absolut sey, ist nothwendige Bestim-
mung des Epos. Das Handeln ist objectiv an sich ohne Identi-
tät ohne Gegensaz des Endlichen und ∞. Denn ein an sich
woran das Handeln Erscheinung ist, ist das Endliche und ∞
außer Differenz mit ihm; die Differenz ist nur da, wo
das Endliche für sich real ist, wo Endliches und ∞ getrennt
sind. Der Gegensaz vom Besondern und Allgemeinen drückt
sich in Bezug auf Handeln durch den Gegensaz der
Freiheit und Nothwendigkeit aus. Diese sind im an sich
des Handelns Eins. Da nun im Epos kein Gegensaz des
Endlichen und ∞ da ist, so ist also auch kein Streit zwi-
schen Freyheit und Nothwendigkeit, beide sind in gemein-
schaftlicher Einheit; der Streit wird durch Schiksal ent-
schieden. Die erste Bestimmung des Epos ist folgende:
Es stellt das Handeln in vollkommener Identität von
Freiheit und Nothwendigkeit ohne Gegensaz des Endlichen
und ∞, ohne Streit und Schiksal dar. Denn Schiksal ist
Identität die sich aus Differenz und Widerstreit bezieht.
Es ist auffallend, im Epos des <u>Homers</u> auch kein Schik-

Annäherung des ∞ zu finden. Alles bewegt sich in einer Endlichkeit, aber in absoluter Identitaet; alles ist noch in der Knospe verschlossen; die Hülle ist noch nicht gebrochen; selbst die Götter die im Homer nicht übernatürliche Gestalten sind, sind in Empörung gegen das Schiksal, weil sie selbst in der Natur zusammenfallen. Das Verhängniß bei Homer, dem selbst Zeus unterworfen war, erscheint nicht als Schiksal, weil überall kein Widerstreit existirt, Götter und Menschen erscheinen in Einheit mit dem Schiksal. Sehr bedeutend ist die Stelle im 16. Gesange der Iliade, wo Jupiter seinen geliebten Sarpedon, und den Helden Patroklus retten wollte, und die Here ihn so wendet, daß auch die andern Götter ein Gleiches begehren würden. In dieser Stelle erscheint das Verhängniß ohne Widerstreit, ohne Empörung, sondern nur als milde Nothwendigkeit, da Zeus die Erde mit Blut beträufelte, ohne ihn zu retten; noch viel weniger finden sich die Menschen in Empörung gegen das Schiksal. Das Epos stellt sich höchst bedeutend zwischen die Lyrik, wo ein Gegensatz des Endlichen und ∞, eine Dissonanz der Freiheit und Nothwendigkeit, das Subjective

herrscht, und zwischen tragaedie, wo die Noth. und Schicksal
dargestellt sind. Die Identitaet, die in jenem herrscht
vollendet sich in gewaltigen Schlägen, wo die Noth. sich
entgegen stellt. Das Drama ist die Synthese von Lyri-
sch und Epos; die Identität im Epos ist hier durch den
Gegensatz in Schicksal verwandelt; das Epos im Ver-
gleich mit der Tragödie ist schicksallos, eine andere Be-
stimmung des Epos ist Gleichgültigkeit gegen die Zeit, das
Epos ist so wie das Handeln an sich zeitlos. Das Epos
soll ein Bild des Handelns, der Geschichte seyn, so wie
sie an sich im absoluten praedestinirt ist; daraus muß es
alle Karaktere sich entwickeln lassen.
Der erste Karakter des Epos ist, daß, weil in ihm sich
alles handelnd kein Gegensatz des ∞ und Endlichen ist, bei-
de eins sind, auch dieser Gegensatz nur im Epos muß
aufgehoben seyn; der Gegensatz von Endlichem und ∞
spricht sich als Gegensatz von Freiheit und Nothwendigkeit
aus; dieser muß also auch im Epos aufgehoben seyn,
und inwiefern die Noth. gegen diese Identitaet Schicksal
ist, oder und herrscht, so muß also auch im Epos das

Schicksal verschwinden. Es stellt also das Handeln als Identitaet von Freiheit u. Nothwendigkeit dar. Die zweite Bestimmung ist, daß das Handeln an u. für sich im absoluten praedestinirt ist, u. zeitlos. Denn aller Zeit ist nur durch Differenz der Möglichkeit u. Wirklichkeit gesetzt, alles verschiedene Handeln ist nur ein Zerlegen jener Identitaet, die außer aller Zeit ist, das Epos soll ein Bild davon seyn. Wie ist dieß denkbar; da die Poesie als Rede doch an die Zeit gebunden ist, u. daher Succession ist? Dieser Widerspruch läßt sich auf folgende Art. Die Poesie als solche muß außer der Zeit von der Zeit unabhängig seyn, um die Freiheit der Geschichte zu reflectiren; sie muß die Zeit in den Gegenstand legen, sich selbst aber bei der steten Aufeinanderfolge ruhig erhalten. Die Idee, die im Gegenstande hervortritt, tritt in die Zeit ein; das Epos ist ruhig, und der Gegenstand bewegt sich. Denken wir uns das umgekehrte, so ist der Charakter des Epos aufgehoben; es entstünde das poetische Gemälde; der beschreibende Dichter. Dieses ist dem Epos fremd; hier würde sich der Dichter bewegen, der Gegenstand aber unbewegt bleiben. Ein Beispiel hievon ist der Schild des Achilles

in den Fluss. Reflektiren wir nun auf den allgemeinen Begriff, so sehen wir, daß das Epos dem Gemälde entsprechen soll, es soll eine Auflösung des besondern im allgemeinen seyn, des Endlichen im ∞. Es ist aber nun die Identität des Epos u. des Gemäldes zu begreifen; der Gegenstand des Gemäldes ist ruhig, im Epos aber stetiger Fortschritt. Hier haben wir nun zu sehen, was Grenze der Malerey ist, u. zweitens, wodurch sie Univers. objectiv ist. Wenn wir den Gegenstand des Gemäldes in der Ruhe u. ohne Succession erblicken, da es ein fixirter Moment ist, der im Gemälde dargestellt wird, so sprechen wir hier blos vom historischen Gemälde; denn nur mit diesem kann das Epos verglichen werden. Da nun der nächste Moment alle Verhältnisse ändert, so wird die Kunst darum das Verhältniß dieses Moments aufzufassen; alle Figuren bleiben in ihrer Stellung; es ist ein zur Ewigkeit gemachter Moment, aber dies ist nur angezeigte Beziehung des Gemäldes, daß die Figuren ruhen, der Gegenstand bewegt sich eigentlich, wie der des Epos; die Beziehung die dem Gemälde gegeben ist, daß die Figuren ruhen ist blos zufällig. Der wahre Gegen-

stand des Gemäldes ist in Bewegung; wie im Chaos die Dar-
stellung herrscht, der Gegenstand aber sich bewegt, so auch im
Gemälde das Verweilen, das bei ihm in die Darstellung, nicht
in den Gegenstand fällt. Wir werden die Bestimmung, da das
Chaos zeitlos ist, auch so ausdrücken: daß es selbst in keiner
Zeit ist, faßt alle Zeit in sich, und ist daher selbst außer der
Zeit, indifferent gegen die Zeit. Diese Indifferenz gegen
die Zeit ist Grundcharakter des Chaos, ist gleich der absolu-
ten Einheit, worin selbst alles wechselt, selbst aber keinem
Wechsel unterworfen ist. Das was die ganze Reihe der
Succession in sich schließt, ist außer aller Zeit, und kann
also auch kein Glied von ihr negiert seyn. Hieraus fol-
gen diese Bestimmungen; — da die Absolutheit nicht auf
dem Endlichen, sondern auf der Idee beruht, so ist es
auch alle Glieder absolut, denn das Ganze kann nicht abso-
luter seyn als jeder Theil. Diese Bestimmung muß auch vom
Chaos gelten. Im Chaos ist der Anfang und das Ende
gleich absolut, indem wir erkennen daß das Unbedingte sich
als Zufall ausspricht, so erscheint auch der Anfang und
das Ende des Chaos als zufällig. Diese Zufälligkeit aber
ist Ausdruck der Absolutheit und ∞ des Chaos, daher

· ist das Bestreben eines Dichters, dem Epos einen bestimm-
ten Anfang zu geben; das Epos muß vorwärts und
rückwärts unbegrenzt erscheinen; in der Jdee ist absolu-
ter Anfang kein Anfang. Das Epos, das absolut
beginnt, constituirt sich also nur aus dem Absoluten
heraus geschaffen bewußtlos; eben so wie der Ocean,
der von der Himmelswölbung begrenzt ist, keine nothwen-
dige Grenze hat, da diese ~~und~~ Umwölbung ins Un-
endlose geht, so beginnt die Ilias mit dem Zorne
des Achilles, als wenn dieß der absolute Anfang
der Zeit wäre; aber so unbedingt ist es auch gestellt,
denn es ist kein Grund vorhanden, warum sie mit dem
Tode Hektors aufhört, so auch die Odyssee. Wenn aus
dieser als Zufälligkeit erscheinenden Absolutheit das
Wesen des Epos aufgefaßt würde, dann würde die
Wolfische Hypothese daß Homer nur aus mehreren zu-
sammengesetztes Gedicht sey, so ~~[illegible]~~ fremd nicht mehr
erscheinen, zu dem, wenn man einmal einsieht,
wie Individuen eine Gattung bilden können. Die

Zufälligkeit ist eine Beziehung ~~aut~~ der Absolutheit im
Epos. Die Indifferenz gegen die Zeit muß eine Gleich-
gültigkeit in der Behandlung der Zeit zur Folge haben,
so daß in der Zeit, die das Epos begreift, das Klein-
ste wie das größte statt finde. Es entsteht dadurch ein
Bild der Identität aller Dinge im Absoluten, einer
Stetigkeit. Die unbedeutendsten Handlungen ge-
hören zu den darstellenden Dingen, wie z. B. essen,
trinken, ankleiden, dadurch ist jene hohe Indifferenz
ins Epos gebracht, wodurch das göttliche und menschliche
gleich groß gesetzt wird. Dadurch erhebt sich das Gedicht
und der Dichter zu jener göttlichen Natur, in der nichts
größer und nichts kleiner gibt. Für an sich des Handelnden
sind alle Dinge im Gleichgewicht, keines wird vom an-
dern verdrängt, alles ist absolut, als ob nichts voraus
gegangen wäre, und nichts folgen sollte. Dieß ist nun
im Epos der Fall. Der Dichter muß mit unerschütterter
Seele in die ganze Gegenwart und Zukunft sehen, beim
Gegenwärtigen nicht fort eilen, da er ruht, und der Ge-
genstand sich bewegt; er hat sich nicht fortzudrängen,

die Gegenstände müßen sich bewegen laßen, weil er
sonst zu völlig mit dem Gegenstande zusammenfiele, oder
gar ihn zerstören kann. Der Dichter muß im Ge-
dichte von nichts ergriffen, als ein höheres Wesen
über die Gegenstände schweben, eines drängt das an-
dre, Leidenschaft folgt auf Leidenschaft, aber nichts
drängt den Dichter, der als Bild der göttlichen Natur
alles unter sich geschehen läßt. Da er von allem un-
berührt bleibt, so kann er das hohe und niedere, das tra-
gische und komische am Gegenstande darstellen, ohne daß
er hoher oder niederer, tragischer oder komischer wird.
Achill weint und klagt, aber der Dichter ist weder un-
gerührt noch gerührt, klagt und weint nicht. Diesem
Rhythmus muß nun auch ein sonorer Rhythmus entsp-
Aristoteles nennt den Hexameter das beständigste al-
ler Silbenmaße; er ist nicht voreilend und nicht fort-
rückend, er drückt die reine Indifferenz aus, die dem
Epos zum Grunde liegt. Da er auch zugleich mannigfal-
tigkeit zuläßt, so kann er sich an den Gegenstand an-
schließen, ohne ihm Gewalt anzuthun, er ist also zugleich

das objektivste aller Silbenmaße, siehe hierüber recension von Goethe's Hermann und Dorothea in Schlegels Kritiken, —— die besondern Formen im Epos sind nun noch der Dialog, das Gleichniß und die Episoden. Der Dialog neigt sich seiner Natur nach zum Lyrischen hin, weil sie verhältnißmäßig auf Selbstbewußtseyn geht, so wie es von ihm ausgeht, sie würde den Karakter des Epos ändern, wenn nicht ihr Karakter durch das Epos modifizirt würde, da sie nicht die indifferenz sondern den Gegensaz von schon entgegengesezten Karakteren besitzt. Der Karakter ist aber beschränkt, rückt zu einem Ziele fort, wird durch Leidenschaft angetrieben, dieß alles ist aber im Epos dem Haupt Karakter untergeordnet. Die leidenschaftliche Rede fodert gerade Beiwörter eine Sattheit der Sprache, die epische fällt in Übermaße und Gleichgewicht — Das Gleichniß kann in der Lyrik nur wie ein Bliz in der Nacht, der gleich vor den neuen Vorstellungen wieder verschwinden; wo es in der Epopee eintritt, hat es für sich Fortgeleben, ist selbst ein kleines Epos. Die Episode ist zunächst ein Abdruck der Gleichgültigkeit des Dichters gegen den Gegenstand. Der Epische Dichter beugt sich ohne

fächt nach allen Richtungen dem Gegenstande folgend. Die Episode ist ein nothwendiger Theil des Epos, um es zum Bilde des Lebens zu machen; daher die mannigfaltigen Formen vom wunderbaren sowohl als fatalen des Epos. Es gilt dies erstens von der modernen Gestaltung. Den nordischen Barbaren konnten die Götter Homers wohl als Wunder erscheinen, im Epos der Griechen aber darf nichts Wunderbares gefordert werden, indem die Götter selbst ~~außer~~ ~~er~~ innerhalb der Natur sind; der mythische Stoff ist ∞, da dieser aber nur in der Mythologie existiren kann, so ist ein Epos ohne Mythologie gar undenkbar. Daher der Ursprung der Mythologie mit dem Epos in eins fällt, so daß die Mythologie schon objektiv im Epos liegt. So enthält die Poesie den Stoff um die Mythologie zu formen. So wie nun nur eine einzige Mythologie seyn kann, so kann auch das Epos nur eins seyn. Nach dem allgemeinen Gesetz der Erscheinung kann es seine Identität nach zwei Seiten, wie das Absolute, ausdrücken; so sind auch die Ilias und ~~Odyssee~~ Odyssee zwei verschiedene Seiten des ursprünglichen Gedichts; beide sind ein vollkommenes Bild des Universums

hat sich ein reales u. ideales entgegengesetzt. Die Ilias kann man die centrifugale, die Odissee die centripetale Richtung des Gedichtes nennen. Einige Bemerkungen über die neuern Epopeen. Virgil ist in Vergleichung mit Homer fast durchaus negation des letztern; man bemerkt bei ihm keine Absichtslosigkeit, Virgil nimt selbst Antheil an dem Gegenstande. Die erhabene Zufällig=keit fehlt; er geht vom bestimmten Zwecke der Gründung des römischen Reiches durch die Trojaner aus, u. nach Erreichung desselben schliesst er. Er ist nicht gleichgiltig gegen die Zeit. In seinen Bildwerken ist er künstlich, prächtig, bisweilen rhetorisch; In seinen Reden logisch oratorisch, u. in der Episode der Liebesgeschichte der Dido ist er fast ganz modern. Die moderne Zeit, welche Virgil zum Muster des Epos dichtend nahm, hat das Epos ganz verfälscht betrachtet, welches sehr nachthei=lig auf die producte der spätern Epopeen wirkte. Milton verirrte sich besonders durch seine Betrachtung der Gottheit, dass er sich dem Absoluten näherte; hätte er Homer vor Augen gehabt, so würde er sich voll=kommen ausgesprochen haben — Aus dem Gesagten

ergibt sich auch, daß der Stoff den Klopstock wählte kein epischer Stoff sey, er wollte den Stoff erhaben machen, er wollte den ungepoetischen mystischen protestantischen dogmatism zur Erhabenheit treiben. Wenn das Leben u. der Tod Christi episch behandelt werden sollte, so müßte Christus erst menschlich behandelt werden; es müßte mythologisch behandelt werden, was noch von der christlichen Mythologie existirt, müßte zu einer mythologie erhoben werden, um absolut zu werden. bei Klopstock war die intuition der Idee am wenigsten zu Hause, bei ihm herrscht der theoretische Verstand begriff, der die ∞ Gottes durch Reflexion bestimmt. die Hoheit des Gegenstandes fällt überall in den Dichter zurück, er selbst erscheint immer, der Gegenstand bleibt unbewegt. Das sonderbarste ist, nachdem der von Freyheit gefaßte Schluß Gottes, seinen Sohn herzugeben, der aber schon zum Voraus von diesem Entschluße weißt — die einzige Epopee der neuern, die der antiken am nächsten kommt, ist Goethe's Hermann und Dorothea. Nun noch über einige besondere epische Formen. Es entsteht freilich die Frage, wie ein Epos

das, als die Identität gesetzt ist, ~~um~~ noch differenz entstehen können; es versteht sich, daß der Raum, in welchem das epische Gedicht sich bewegen kann, sehr beschränkt ist, und daß die Ausweichung über jenen Punkt nicht geschehen kann, ohne ihren epischen Charakter zu verlieren, der an diesen Punkte gebunden ist. In der Identität des Epos liegen nur zwei Möglichkeiten, die zwei verschiedene Gattungen bilden können; das Epos ist die objectivste Gattung, insofern wir uns hierunter die absolute objectivitaet denken, und ist schlechthin objectiv, weil es die Identität des objectiven und subjectiven ist. Aus dieser Identitaet tritt nun die Poesie heraus, dadurch, daß sie relative objectivitaet und subjectivitaet wird, doch so daß weder die eine noch andere Seite ein zu großes Übergewicht hat, weil sonst der epische Charakter ganz verschwinden würde. Das Epos ist objectiv und subjectiv sich, der Dichter und der Gegenstand sind an sich gleich objectiv. Diese Identitaet der Behandlung des Gegenstandes kann nur nach zwei Seiten aufgehoben werden, das subjective kann als object, das objective in die Darstellung gelegt werden, oder das objective

312

Raum in den Gegenstand, das subjective in die Darstellung gelegt werden. Diese beiden Pole sind nur wieder in zwei möglichen differenzen darzustellen; daher sind auch wirklich in der Poesie vorhanden, diese 2 differenzen beziehen sich wieder auf die objective u. subjective Seite; die erste Sphäre der relativ objecti[v] epischen Poesie, wo die Darstellung das objective, der Gegenstand das subjective, die Besonderheit ist, ist dargestellt durch die Elegie u. Idille, die sich nur wieder unter sich; jene als das subjective, diese als das objective verhalten. Die Sphäre der relativ subjectiv epischen Poesie wo der Gegenstand das objective, die Behandlung das subjective ist, ist 2 erfüllt durch das Lehrgedicht u. die Satyre; wovon jenes wieder das subjective, diese das objective ist. Wenn man einwendet, daß man nicht einsehe, wie die Elegie, die doch gleichsam subjectiv u. lyrisch sich anzeigt, dennoch objectiver seyn sollte, als das Lehrgedicht, so bemerke man, daß hier nicht von der Elegie im gewöhnlichen Sinne die Rede ist.

[Ver]gleichen wir die Elegie u. Idylle ~~mit~~ einerseits,
[Lehr]gedicht u. Satyre andrerseits, so finden wir, dass
jene, die Elegie u. Idylle ohne Zweck u. Absicht sind,
also in der Objectivitaet der Darstellung; diese aber,
das Lehrgedicht u. die Satyre bestimmte Zwecke haben, also
an die Subjectivitaet der Darstellung gewiesen sind.
Beide, Elegie u. Idylle sind sich gleich, dass sie auf die
unmittelbare Objectivitaet des Zustands des Objects verzichtet
haben; die Elegie aber den Zustand oder Beschaffenheit
eines Individuums abgesondert von allen andern ab-
handelt; so ist dies z. B. nicht nur der Fall bei kleinen
Gedichten, die auf einen einzelnen Gegenstand u. s. w. einge-
schränkt sind, sondern auch bei den ländlichen Idyllen,
wo z. B. zwei Liebende dargestellt werden die gleichsam
in sich selbst u. ihrer Liebe beschränkt sind, als ob außer
ihnen gar nichts mehr auf der Welt wäre, z. B. Vossens Louise
~~[illegible]~~. Verschieden sind sie noch dadurch, dass die Idylle
sich mehr zum Drama, die Elegie mehr zur Lyrik hinneigt.
Man kann Elegie u. Idylle, Lehrgedicht u. Satire auch
so entgegensetzen, die Elegie u. Idylle ist durch den Stoff
u. Gegenstand beschränkt, oder subjectiv; die Darstellung

aber ist objectiv und allgemein gültig, der Werth gesch(?) die Behandlung universell. Lehrgedicht und Satire behandeln den universellen Werth, aber ihre Behandlung und Darstellungen ist das subjective Princip; Lehrgedicht und Satire können durch den Werth von der einen Seite sich gleich seyn, aber von der andern Seite auch wieder durch den Werth verschieden seyn. Dadurch ist nun wieder das Lehrgedicht subjectiv; denn in ihm ist das Wissen, in der Satire das Handeln, also das objective Princip; der Werth des Lehrgedichts ist das Universum, also objectiv und allgemein gültig, das Universum wird nemlich im Wissen reflectirt; der Werth der Satire ist das Handeln im Leben des Menschen, das Subjective liegt also in der Darstellung in beiden, wie ~~das~~ jenem der Geist, diesem das Gemüth und die sittliche Stimmung entspricht.

Wir bestimmen noch im allgemeinen den Platz der beiden in dem allgemeinen typus angegeben ist; jede Art der Dichtkunst erhellt durch ihre wissenschaftliche construction, ihre Stellung, die zugleich ihre Ableitung ist; sie mag nun diese Stelle auf eine Art ent-

sprechen wie sie will. Jeder Art der Dichtkunst liegt eine Idee zum Grunde; wo der begriff in einzelnen Beyspielen bestimmt ist, so ist dieser beschränkter als die Idee, der begriff, der einem solchen Gedichte zu Grunde liegt, wird aber kurz oder lang zu eng befunden. Oder so, jede dichtart ist durch die Möglichkeit bestimmt, die durch sie erhalten ist. Die Art der construction braucht nur auf darstellung der Möglichkeit, wie nun jede Möglichkeit im universum auch wirklichkeit ist, so braucht die construction der Poesie darauf die Poesie durch alle Möglichkeiten darzustellen.

Der begriff den die Neuern von der elegie fassen, ist, daß sie ein Klag gedicht sey, der begreift nur unheilsame Trauer. Es ist nun wohl nicht zu läugnen, daß Klage und Trauer sich in dieser Art von Poesie am meisten ausgesprochen hat, daß sie schmerzlich in Klage gesängen über Verstorbene ergossen hat. Aber dieß ist nur die eine Seite der Elegie. Denn sie ist ∞ mannigfaltig, da die elegie, poetisch und beschaulich weise, das ganze Leben zu umfassen im Stande ist. Sie ist nur die eine Seite des zierlichen Gedichts, da die darstellung objectiver

ist als der Nacht. diese ist ihrer Natur nach geschichtlich, sie kann die Trauer besingen, weil sie, wie das Epos die Bilder in die Vergangenheit rückt ist; sie besingt die beständige Sehnsucht, sowohl, als den Wechsel der unbeständigen, sie hat keinen eigenen individuellen Zustand, sie schweift aus dem Kreise des Epos heraus, sie ist von Natur schon unbegrenzter; daher auch ihr Karakter und ihre ∞ Bildsamkeit, das Ueberfließende, das Lyrische zuläßt. Ihr ~~nächstes~~ Verhältniß zur Idille ist, daß sie sich zur Lyrik hinneigt. Die schönsten Bruchstücke haben uns wieder die Alten hinterlassen (spätere) es sind die des Phanocles[2)] und Hermesianax[1)]. Auch hat die Elegie im römischen Zeitalter in Catull, Tibull, und Properz wieder aufgeblüht. Göthe hat in unserer Zeit die wahre Elegie wieder aufgeweckt. An Göthe's Elegien läßt sich zeigen, daß das Subjektive (: das besondere :) das Objective (: das allgemeingültige :) aber in die Darstellung fällt. Göthe's Elegien besingen die höchste Ruhe des Lebens und die höchste Lust und wechselt [illegible] mit Verbreitung auch auf die größten Gegenstände der Umgebung.

Die Idille ist in Bezug auf die Elegie nun wieder die allgemeingültige objective Gattung unter den 4 untergeordneten Gattungen, wo die Objectivität in die Darstellung, die Subjectivität (: Besonderheit :) in den Ge-

1) Hermesianax aus Kolophon (300 v. Ch.)
2.) Phanokles (v. Wolff S. 628)

gerland gelegt wird. Sie nähert sich dem Gemälde, da Idille schon ein Bild ein Gemälde bezeichnet. Daß die Idille die objective Distanz sey, liegt schon in dem ersten Namen der Idille selbst. Da der Gegenstand der Idille weit weniger gebildet ist, als der Stoff des Epos, so ist der Stoff der Idille des Theokrit im Vergleich gegen den des Epos des Homer in allen Stücken viel roher, Ilias und Odyssee zeigen schon viel gebildetere Sitten – Construction der Idille. – Die Idille muß überhaupt ihren Gegenstand nicht aus einer beschränkten Welt, sie macht sie individuell, local. Die Darstellung muß gleichfalls wie aus der Landschaft selbst hervorgegangen seyn. Es ist nichts widersprechender als den Personen Sittlichkeit, Empfindsamkeit, und Unschuld mitzutheilen. Man sieht dies an der Derbheit der Theokritischen Darstellung, und sey dann daß die Naturpoesie zugleich romantisch wird, wo man die Derbheit verlassen kann. Wenn nun aber auch noch zugleich das romantische fehlt, wie in Geßners Idillen, so kann man in dem Anpreisen dieser Werke nur den allgemein herrschenden unpoetischen Geist bewundern. Der ächte Geist der Idille der seit Theokrit und Virgils Zeiten gewicht hat, ist in Voß's Louise wieder aufgelebt, wie-

wohl auch dieser durch den Geist der Idylle die Unbieg-samkeit des Local's nicht überwinden konnte, da er un[illegible]lich zu Theokrits Idyllen sich verhält, wie das nördliche Deutschland zum Sizilianischen Himmel und seinen Fluren.
die Italiener und Spanier haben auch romantische Idyllen
— der pastor fido Guarini ist dramatisch bearbeitet.
die Verbindung der Idylle mit dem Drama kann nicht verwundern, da nämlich im Epos ein Gleichgewicht des Objects und Subjects ist, so stellt das Drama ein aufgehobenes Gleichgewicht dar. die Darstellung wird relativ auf den Gegenstand objectiver in der Idylle, sie kann sich also zum Drama hinneigen, denn im Drama ist die Darstellung und der Stoff relativer wie im Epos. die Idylle kann daher dramatisch werden, die [illegible] Form ist die romantische. das einzige schöne Muster dieser Art ist Galathea des Cervantes.
das Wesen der Poesie ist, daß sie durch den Gegensatz zum Ziel kommt, und nicht durch Identität, sondern durch Totalität zur Darstellung kommt. der rein gesonderte strenge Karakter ist im pastor fido gegeben, in ihm hat die Idylle einen dramatischen [illegible], und läßt

sich zwar zu zeigen, daß von einer bey ihm die Nichtabsichtlichkeit entsprochen scheint, die doch von der andern Seite wieder hergestellt ist. Unter den objektiven Formen, wo das Übergewicht der Subjectivität der Darstellung aus der Indifferenz heraustritt, wo das objektiv allgemeingültige der Gegenstand ist, ist das <u>Lehrgedicht</u>. Man könnte hier anführen, daß, da doch die Kunst keinen Zweck haben, das Lehrgedicht doch auf einen Zweck gehe, wie es also als Kunstwerk gedacht werden könne? Allein es ist nach jenem Grundsatz nicht gesagt, daß die Kunst nicht einen untergeordneten Zweck zur Form machen könne. Das Bedürfniß ist zugleich untergeordneter Zweck in der Architektur, aber die Kunst selbst darf keinen Zweck haben, sie soll sich von allem Zweck für sich unabhängig zu machen wissen. Warum das an sich der Wissenschaft nicht zur Form des Gedichts werden könne, dagegen existirt kein denkbarer Grund; wir ~~fodern~~ fodern nur daß die Absicht aufgehoben sey, so daß es nur um seiner selbst willen zu seyn scheine. Die Form des Wissens im Lehrgedicht soll Reflexion des <u>All</u> seyn; denn diese Foderung existirt schon für die Wissenschaft unabhängig von der Poesie, es liegt also

selbst schon der Grund, dass es Poesie werden kann. Die Wissenschaft ist dann selbst Poesie, und zwar die höchste Art. Das didaktische Gedicht kann nur sittlicher, theoretischer spekulativer Natur seyn. Hieher gehören die Idealen der Alten, die des Diogenes. Hier wird das menschliche Leben als objekt zum andern, des subjectiven, und der Weisheit des praktischen Wissens. Oder wo die moralischen Lehren, z. B. von Hesiod in die Natur gelegt werden. Unter der dieser entgegengesetzten gehört das theoretische Lehrgedicht. Hier wird das subjekt reflex vom objekt, da dieses nur das universelle seyn kann, so muss es eine universelle Natur haben. Es ist bekannt wie viele Gedichte über einzelne Gegenstände und Theile des Wissens, z. B. über Krankheiten, Medizin u. s. w. existiren, das beschränkte des Gegenstandes ist zwar an sich nicht zu tadeln, wenn es in Beziehung auf das universelle gesetzt wird. In Ermangelung eines poetischen Gegenstandes, hat man ihn poetisch zu schmücken gesucht, man hat der Wahrheit des Gegenstandes abzuhelfen gesucht, dadurch, dass man entweder durch Bilder der Mythologie, oder durch Umwahrung eines äussern Schmuckes zu verbergen gesucht, oder hat zur Erfindung der Episoden seine Zuflucht genommen. Dadurch konnte aber nie ein poetisches Lehrgedicht entstehen, da die Poesie nur in äusserem Schmuck aber nicht im Innern

[de]s Gedichts selbst lag. Das Darzustellende muß poetisch seyn; die Natur in ihrer Allheit ist Gegenstand des poetischen Lehrgedichts; da das hier Darzustellende ein Wissen ist, so muß es zugleich poetisch als Wissen seyn; dieß kann aber nur ein absolutes Wissen in Ideen seyn, das das All zum Gegenstande hat. Es gibt also kein Lehrgedicht als solches, wo nicht unmittelbar oder mittelbar das Universum in seiner Natur dargestellt wird. Da das Universum nur Eines ist, so kann auch in der absoluten Idee nur Ein Lehrgedicht seyn z. B. von der Natur der Dinge. Versuche nach diesen Spekulationen des didaktischen Gedichts sind in Griechenland schon gemacht worden. Parmenides und Xenophanes trugen ihre Philosophie in einem Gedichte vor, über die Natur der Dinge. Thales und Pythagoras haben ihre Lehren und Ideen mündlich überliefert. Vom Thales wissen wir nichts, als daß er in unvollkommenen holprichten Versen geschrieben — Empedokles in seinem Gedicht über's Universum verband die Physik des Anaxagoras mit dem Geist der pythagoreischen Philosophie. Wenn dieses von der wissenschaftlichen Seite das Urbild nicht erreicht hat, so hat es doch nach dem Zeugniß des Aristoteles von Seiten der ästhetischen Kraft und Energie den höchsten Grad

erreicht — als Glück wollen, daß uns Lucretius an den physischen Theorie des Epikur mehrere Lehren in seinem Gedichte aufbewahrt: denn die poetische Kraft hat er sich vom Empedokles eigen gemacht. Da Lucretius an der physischen Theorie des Epikur kein Vorbild hat, so ist er dem Empedokles & in Absicht der Form, dem Epikur in Absicht der Materie des Gedichts gefolgt. Das Gedicht des Lucretius nähert sich mehr als (mehr als) jenes des Virgils, oder eines andern römischen Dichters den ächten Vorbildern. Die Kraft des ächt epischen Geistes, sein männlicher Hexameter, contrastirt mit dem gefeilten und geleckten Wesen des Virgils auffallend. Er trägt das Gepräge eines großen Geistes, da er die wahrhaft unpoetische Lehre des ~~[illegible]~~ Epikur darstellt, so fällt alles Poetische ins Subject zurück, dieß ist das absolute des Lehrgedichts, die ganze Stelle wo sich seine persönliche Begeisterung ausspricht, wo er die Venus anruft, und den Epikur preißt der den Aberglauben seiner Zeit schlägt, die Natur mit Andacht betrachtet, dieß macht ihn wahrhaft zum Priester der Natur; die höchste Majestät, die männliche Kunst, überhaupt aber alles, was die Alten vom Empedokles sagten, gilt auch vom Lukrez, von dem die historischen Fragmen

daß er in begeisterter Wuth geschrieben habe; die Auflösung
[...]ung, u. Vermischung der atome die Epikur mit Gleich-
gültigkeit geschehen läßt, u. dabey die Nichtigkeit der Dinge
zeigt, erzeugt. Lukrez durch seine Größe der Seele; die Nichtig-
keit des Lebens, läßt sich ihn in das Reich der Geister, des
reinen Bestandes aufschwingen, wo er über Wachsthum u. Zerstörung,
Leben u. Tod gleich erhaben ist, u. wenn im Epikur von
Sittlichkeit die Rede ist, so erscheint diese in Lukrez als höhere
praktische Weisheit, objektiv als höhere schöne Bildung,
wo er die Leidenschaft u. das Leben von einem höhern Stand-
punkt aus erblickt. —— Von dem Lehrgedicht der
Neueren zu sprechen, die einen höhern Spekulations flug
hatten glaube ich mich frei gesprochen, da wir keinen be-
sitzen, u. wenn es von den Alten zweifelhaft ist, ob sie
denn wirklich nach der Idee des Lehrgedichts producirten,
so ist es von den Neueren fast kategorisch gewiß, daß keins
existirt. Ein solches Lehrgedicht, wo der Dichter selbst
praktisch ist, ist noch zu erwarten. Das Lehrgedicht
κατ ἐξοχὴν kann nur das Gedicht des universums
seyn, dadurch daß es den reflex des universums im
Wissen darstellt, also Bild des universums ist.

die ~~Wiss~~ Wissenschaft muß also auf unserer Seite die
Identität erreicht haben, die Wissenschaft in dieser Iden-
tität würde aber schon die höhere Stufe der Philoso-
phie, und sich in Poesie auflösen. Der Ursprung des ab-
soluten Lehrgedichts fällt also mit dem Ursprung der abso-
luten Wissenschaft in Eins zusammen, und sie würde in den
ocean wieder zurück fließen, wo sie ~~nicht~~ in der Vollen-
dung mit dem Epos Eins werden würde; die Geschicht-
götter der Neuern würden von der Natur besiegt werden,
und wahre Natur Götter werden. So ist nur die Idee eines
solchen Gedichts darzustellen. Die untergeordneten Gat-
tungen die aus dem Epos als differenz hervorgehen,
unterscheiden sich von ihm bloß dadurch, daß im Epos das
objective und subjective in absoluter Identität sind,
also der Gegenstand in der Behandlung gleich objectivi-
taet hat. Die Untergeordneten unterscheiden sich da-
durch, daß das objective in die Behandlung, das sub-
jektive in den Gegenstand gelegt wird. Dieß ist der
Fall bei der Elegie und der Idylle; woran jene
wieder die subjective, diese die objective Gattung ist.
Der andere Fall ist, wo der Gegenstand objektiv, die

Behandlung aber subjektiv ist. In diese Sphäre fällt das *Lehrgedicht* und die *Satire*. In der subjektiven Sphäre der Unterordnung der epischen Formen ist die Satire wieder die objektive Form, da ihr Gegenstand das Reale, ~~[illegible]~~ objektive, das Handeln ist. Von dieser Art ist nur noch übrig zu reden — Wir bemerken noch in Rücksicht ihrer im Vergleich mit dem Epos, daß sie nicht erzählt, wie dieses, ihr vorzüglicher Charakter ist, Handlungen darzustellen. Sie nähert sich dem Drama, und ist nur durch die Darstellung von ihm verschieden, sie muß ein dramatisches Leben haben, und es versteht sich zugleich hier, daß zum Begriff der Satire nichts gehört, was auch für sich absolut dramatisch ist, so wär es z. B. thöricht die Comoedie des *Aristophanes* zur Satire herunter zu setzen. Die Satire hat eine doppelte Gattung, die *ernste* und *komische*; beide haben sittlich große Charaktere, wie sie im *Juvenal* und *Persius* ausgesprochen sind. Die Überlegenheit über den Gegenstand und die Verhältnisse desselben auf das Allgemeine zu beziehen, überhaupt die Beziehung des Allgemeinen auf das Besondere ist Werk der Satire.

Es ist zu unserer Zeit nicht zu wundern, daß Leute denen dieses alles mangelte, sich doch noch brauchen ließen, die großen Laster anderer mit satirischer Geißel zu züchtigen, und ihren persönlichen Kitzel gegen dies aus zu lassen. Wie es denn auch eine Menge jetzt gibt, die werden die Welt, nach ihren Gegenstande erlan[gt] haben, und sich zur Poesie, ja zur höchsten Art derselben brauchen und fähig glauben. Die Satire ist bei uns noch [illegible], die Alten hatten für die komische Satire z. B. die Griechen, eigenen Repräsentanten, die halb Thiere, halb Menschen waren, daher denn auch die Satire ihren Namen hat. Aeschilus und nachher Euripides haben noch Satyrspiele gedichtet. Die jetzige Art der Satyren ist ihrem Ursprunge ganz entgegengesetzt. Wenn die erste ursprüngliche Satyre das Laster züchtigt, so ist sie die aus ihrem Gegenstand alle Schö[n-] alles Verdienst nehmen, ihn zur thierischen Sinnlichkeit zu machen suchen, ihn in die Natur der Satyren und Faunen verwandeln. Lustigkeit mit Niederträchtigkeit verbunden.

zeigt nur Thal und Abhang, und kann ~~den~~ kein Gegenstand
poetischer Laune. Die Satyre wird bewirkt durch Anschauung
der Menschlichen Natur, durch die Thierheit, da der Mensch
der Menschheit beraubt wird, lässt sie keine Gefahr zu be-
leidigen, und doch wird der zu züchtigende Gegenstand im
höchsten dadurch herunter gesetzt.

Da wir nun den Kreis der nationalen epischen Formen durchlaufen
haben, so bleibt mir noch übrig vom neuen romantischen
Epos zu sprechen. Da der Gegensatz des antiken und ro-
mantischen, im allgemeinen schon früher gegeben worden,
so bleibt nichts übrig als historisch in bezug auf das
Individuelle hier zu verfahren. Dieser Gegensatz
des ~~Antik~~ antiken und romantischen Modernen ist, dass
das Moderne immer eine mehr irrationale Form behält;
so glaube ich das romantische verstehen zu müssen —
Wir betrachten hier gleich das Werk Ariosto's, da er das
erste und ächte moderne Epos ist, denn seine Vorgänger
z. B. Bojardo sind hierher nicht zu rechnen, da sie entweder
nicht den rechten Weg, oder nicht mit Festigkeit verfolgten,
meist langweilig und überladen waren — Tasso's befrei-
tes Jerusalem ist mehr die Erscheinung einer schönen
nach Einheit strebenden Seele, als objektiver Dichter.

Er ist am schönsten in jenen Stellen, wo er kühn und katholisch ist — von Voltaire's Henriade zu sprechen konnte selbst kein französischer Kunstrichter fordern. Auch die Portugiesen haben Epos, z. B. die Lusiade des Camoens. Ariosto's bekannte Mythologie ist folgende der Hof Karls des Großen ist der Olymp der von den 12 Paladinen umgeben, die allen Nationen von Spaniern Franzosen Engländern u. s. w. angehörten, das eine andere liegt im Heidenthum. Es hat sich in Beziehung mit der Tapferkeit zur romantischen Welt entzweit. Jetzt konnte nun der Dichter schalten, erfinden; denn er hatte Tapferkeit, Liebe, Zauberey, das Morgenland und Abendland, und besonders noch die verschiedenen Religionen. Wie nun überhaupt die Subjektivitaet in der modernen Welt hervortritt, so auch im Epos. Die absolute Objectivität des alten Epos verliert sich, so daß das neuere durch eine vollkommene Negation mit ihm vergleichbar ist. Auch Ariosto hat seinen Werth nach sich modifizirt, der im antiken Epos dem Dichter gleichgültig bleibt, da sich hier die Subjectivitaet des Dichters verräth, denn Ariosto hat seinem Gedichte einen guten Theil Reflexion und Muthwillen eingemischt.

Ist der Haupt Karakter des romantischen in der Mischung von Ernst und Scherz, so wußte dies Ariosto so zu geben, daß seine Gleichgültigkeit an die Stelle ihrer Gleichgültigkeit tritt, und nur ein von über den Gegenstand zeigt — Sein Gedicht hat keinen bestimmten Anfang, noch ein bestimmtes Ende; sondern erscheint wie ein herausgeschnittenes Stück aus einer eigenen Welt. In dieser Hinsicht kömmt es der antiquen nah. Es ist nur Tadel unverständiger Kunstrichter, die ihn mit dem Tasso verglichen, daß dieser regelmäßiger, jener es nicht sey. Tasso ist ganz regelmäßig, man verliert sich nie in ihm, Ariosto's Gedicht gleicht einem lustigen Irrgarten, wo man ohne Leitfaden sich sicher sich mit Freuden verliert. In Ariosto ist ein Held, der aber nicht über alle herausgehoben ist, der oft vom Schauplatz entfernt steht; es ist hier eine Mehrzahl von Helden. Die Geschichte eines Helden z. B. in Wieland's Oberon durchgeführt durch die catastrophe des Schicksals ist nicht romantisch, es ist dieß nur eine Sentimentale Historie in Versen, kein Epos, auch kein Roman; denn letzterer ist in Prosa.

Der Begriff des Wunderbaren ist eine Zuthat des romantischen Epos, des Rittergedichts. Wenn Aristoteles vom Wunderbaren [illegible] des homerischen Epos spricht, so hat dieß nicht die Bedeutung des Wunderbaren, des Modernen

Epos, u. bedeutet nur das außerordentliche. das Epos hat nichts wunderbares; denn die Homerischen Götter sind innerhalb der Natur; im wunderbaren ist Poesie u. Prosa im Kampfe; das wunderbare ist nur gegen über dem subjectiven in der Poesie; im Homer ist daher alles wunderbar, u. nichts wunderbar. Ariosto hat vortrefflich verstanden, sein wunderbares in natürliches zu verwandeln; es ist am schärfsten zu erweisen wenn er ganz trocken erzählt. In dem Übergang aus dieser Sphäre zu einer andern, wenn er sie schnell ergreift, mischen sich die contraste seines Werks, die im romantischen nöthig sind. Dieß ist nur das Erforderniß der Neuern, das alles lebendiger farbig, wie im Ariosto ist; das Gemälde wird aber dadurch nur ein Gemisch von bunten Farben im aggregat, das sich in Ariosto mit Nettigkeit ausdrückt, wie im Homer, Ariosto hat nur einen national Versuch gemacht, wenn man ihn mit der höchsten Idee eines modernen Epos vergleicht. das Moderne Epos kann nicht von einem Volke gedichtet seyn, es kann also nur den Charakter des Individuums haben; es wird also das objektive auf seine Art zur Erscheinung bringen, — Im Ariosto ~~[illegible]~~ löscht nur die Einmischung u. der ~~[illegible]~~ christlichen Roman Geist u. Laune

das individuelle particuläre wieder aus. Es ist in seinem Gedicht nichts Gestaltlos, die edlen Züge sind schön gestellt, sie stehen gleichsam wie Säulen des bunten Lustgebäudes seiner Fantasie. Die Angelika ist die schöne Helena, Orlando tritt so selten auf, wie Achill; auch fehlt es nicht an einem Paris; dieser ist Medor. Nur muss man es mit diesen Vergleich nicht zu ernst nehmen. — Die Tapferkeit ist das Wunderbare, die Liebe das natürliche und überwiegende in ihm; Bradamante ist daher die schönste Gestalt darin, sie nimmt Waffen an, und geht auch Abentheuer aus, sie ist Christin, eine andere Heldin steht ihr entgegen, wo die Tapferkeit, als männlich objektiv ist. Orlando und Rinaldo machen den Gegensatz des Gebildeten und Ungebildeten. In der Menge von Episoden tauchen die mannigfaltigen Gestalten unter, kommen an andern Stellen von neuem wieder deutlich hervor. Die Episoden sind hier poetische Novellen, die der Dichter eingeflochten hat; (: wie im Cervantes, :) sie sind zuweilen rührender und pathetischer oft eines muthwilligen Inhaltes. Der Dichter geht darüber als wenn nichts geschehen wäre. Er ist bei seinen Geschichten verweilend, geht nach vorwärts, und die reflexion womit er den Gegenstand begleitet, scheint aus dem Gegenstand

Bradamante

bei Geltygeist hervor fliessen. diese Identitaet des Geistes drückt sich auch äusserlich durch das deutsche Bilden mit der neueren Sprache aus; dies ist die Manier.

So weit auch der Caracter des romantischen vom antiken Epos sich entfernt, so ist doch der Stoff zugleich universell die Form subjektiv, da ursprünglich die individualitaet desto mehr in Anschlag kommt, nicht nur daß der dichter die begebenheiten mit reflexion begleitet, die ein antiken epos schweigt, sondern auch durch Anordnung des ganzen, die begebenheiten im antiken epos entwickeln sich nachdem ihrem innewohnenden gesetzen, in dem modernen entwickeln sich aber die begebenheiten nach blosser Willkühr dieses ist hier das Gesez der Schönheit.

der romantische Stoff gleicht einem labyrinth worin man nur durch den Muthwillen u. die Launen des dichters geleitet wird, das romantische Gedicht ist die einzige Art, worin das Epos der Modernen fortkommen kann — das romantische Epos hat wieder einen Gegensaz, wenn ursprünglich überhaupt der Stoff universell, die form aber individuell ist; so läßt sich eine entsprechende Gattung erwarten, wo der Stoff partiell, das objektive, allgemein gültige in der Darstellung gesucht wird; die beziehung

also umgekehrt wird. Dieß ist der roman, dessen Natur
schon durch die Novelle, die wir angegeben erklärt ist.
Man kann den Stoff des romantischen Epos (: Dichtungs-
geschichte relativ universelle nennen; der Anspruch, den
er auf's Subjekt macht, fordert daß er sich auf fantastischem
Boden erhält. Das Epos der Alten ist menschlich, verständ-
lich für jeden; aber deswegen weil der Stoff des roman-
tischen Epos vom Subjekt etwas fordert, so muß der Dichter
von dem Seinigen, von seiner Fantasie hinzu thun, und
was er dem Stoffe an Universalität voraus gibt, der
Darstellung nehmen. Um sich aber der Nothwendigkeit
der Einschränkung des Subjekts zu überheben, bleibt dem
Dichter nichts übrig, als auf die Universalität des Stoffs
Verzicht zu thun, und die Objektivität in die Form zu
legen. Die Mythologie des Rittergedichts gründet sich auf
eine Wunderbare und getheilte Welt, die in die Darstellung
übergeht. Denn in der geistigen Welt gibt es nichts
Wunderbares nur im Gegensatze des gewöhnlichen und unge-
wöhnlichen entsteht das Wunderbare. Man sieht leicht,
daß dieß der Standpunkt der gemeinen Welt sey.

um also mit dem Wort identisch zu werden, so welches bei dem romantischen epischen Wort unmöglich ist, ist kein Mittel übrig, als daß das Individuum sich als Mittel verhalte, die Art wie dieß geschieht, wird uns der Novelle Romane sagen, zu höher die individuen selbst stehen. Hier entsteht nun der roman, und ich trage kein Bedenken aber das Rittergedicht zu sagen. Es gibt freilich wenig Werke dieses Namens, die die objektivität der Form erreicht haben, sie stehen meistens dem Rittergedichte näher. Im Roman ist die Form objektiv, und vom Subjekt ausgehen, kann er sich dem epos nähern; — das Epos ist nicht auf ein Objekt eingeschränkt; ein Roman aber ist der Gegenstand beschränkt, und nähert sich von dieser Seite dem drama. Man könnte also den roman als eine Mischung von dramatischem und epischem beschreiben. Die Modernen Poesie zeigt sich der Malerey und Farbe gleich, die antike der Plastik, da sie nemlich alles Form fodert. Die Moderne Kunst hat keine so objektive Form der Darstellung keine so gleichmäßige zwischen Entgegengesetzten schwebende des Silbenmaß wie der hexameter.

das gleichförmigste Silbenmaß der Neueren ist die Stanze; doch
hat sie nicht die unmittelbare inspiration vom Gegenstande
wie der hexameter, da sie ein ungleiches Silbenmaß ist.
Der hexameter schreitet ganz gleichmäßig mit dem Gegenstande
fort, die Stanze ist aber schon künstlicher, weil sie ein Abstract
des dichters aus dem Gegenstande. Den roman nun, der Roman
im beschränkten Sinn in objektiver form behandelt,
bleibt nun weiter nichts, als die indifferente prosa
übrig, die sich aber durch einen leisen rythmus, durch
den schönsten perioden-bau unterscheidet von gewöhn-
licher prosa, und die die sorgfältigste Ausbildung fordert.
Wer diese in don Quixote des cervantes und in
Goethe's Wilhelm Meister nicht findet, der muss kein
Ohr für diese schöne harmonie haben.
Da der roman dramatisch zwar seyn kann, doch der form
der darstellung nach objektiv, wie das epos, so ist die
erzählende form die schönste Art. Ein roman in beiden
würde gleichfalls aus mehreren Akten bestehen, die sich
in drama's verwandeln, der tragische Charakter fiele aber
hierüber weg. Da der Roman dem Epos gleich seyn
soll, und doch auch der Gegenstand und Sinn beschränkt ist,

so ist der dichter wie beim epischen objekt gleichgültig
z. b. gegen den helden; diese gleichgültigkeit muß, das
größte sage wie in der Epopee, er darf an den helden
sich nicht zu streng binden, ihn alles interessiren; da
das beschränkte gemacht ist, um das absolute in der form
der darstellung zu zeigen, so ist der held hier mehr
symbolisch als persönlich, alles muß sich durch ihn ver-
knüpfen, er ist gleichsam das collective band. die
gleichgültigkeit des dichters gegen den gegenstand kann
sogar zur Ironie übergehen, wenn dadurch das, was
subjectiv erscheint, wieder objektiv wird. Je voll-
kommener der held ist, desto unvollkommener wird mei-
stens der roman, da der roman die alle kräfte des
Menschen erregt, so darf er auch die leidenschaften
in bewegung setzen; auch das komische ist erlaubt,
nur muß der dichter dabei ungerührt bleiben;
der zufall ist ihm, wie dem Epos gestattet; der ro-
man darf mit allen mitteln spielen, die über-
raschung, verflechtung des zufalls geben, nur muß
der zufall nicht allein erscheinen, weil er sonst ins
grillenhafte übergehen würde. Wie nun der roman

gehört der Zufall mit, so darf er das princip des
Schicksals vom drama haben; daß das Schiksal allein,
das er vom drama hat, ist zu streng für die Umgebung
gefällige art des romans. Je tiefer der Karakter
kommen ist, wird der Mensch gleichsam selbst zum Schiksal,
schiessen muß er sich einen Karakter und Zufall in die
Hände arbeiten. Hier erstrebt scheinen die Kunst und
Erfindung des Dichters. Von der Fremde und dem Zufalle macht
der Dichter einen pitoresken Gebrauch, welches im drama
ein flüchtige Beschreibung ist. Es muß diese pitoreske
Sitten, Klima, u.s.w. der Nationen entsprechen.
Was kann pitoresker seyn, als die Stelle im don Quixote
wo Marcella oben auf dem Gipfel des Berges ist, an
dem Fuß der Hirt begraben wird, der sich aus Liebe zu
ihr getödtet hat. Was der Dichter nicht auf seinem eigenen
Boden findet, muß er selbst verschaffen. Auch das aben-
theuerliche soll er nicht verschmähen, indem es zur Symbolik
dient. Das allgemein Wirkliche stellt sich dar, um der
Poesie dienstbar zu seyn. Die Anordnung der Begebenheiten
bildet ist ein anderes Geheimniß der Kunst, sie äußern weise
entspielt seyn, dürfen sich nicht zeigen zu wollen.

die Episode muß entweder wie ein Glied eines organi-
schen Ganzen seyn, z. b. wie die Novellen der Sperata
in Wilhelm Meister, aber nicht eingeflickt seyn, um
nur dieß oder jenes anzuführen — die novelle ist der
roman, der sich nach lyrischer Seite gebildet, der sich wie
die elegie zum epos verhält, u. gehört zur Symbolischen Darstel-
lung, z. b. eines eigenthümlichen Gefühls einer besondern
Begebenheit. Im roman muß alles nach einem Fortschrei-
ten geordnet seyn; u. muß ein roman kein System von
Karakteren seyn wie z. b. in einem Kunstkabinet — keine
zerstörende Leidenschaft soll auf gleiche an der Stelle der
darstellung angefangen, so daß der Leser bestürzt zu-
rück tritt, u. man finde den Wechsel, den er nun alles
nicht noch einmal machen möchte, wendet sich selbst. der
roman soll nicht ein partielles Gemälde des Lebens seyn
wo wir nur über den engen Kreis einer Begebenheit ge-
führt werden — es folgt nun daraus, daß die gesamte
Zahl dessen was man roman nennt, aber wie jenes die
miliz Soldaten ~~statt~~ für Soldaten nennt, nur solches für
den unverfälschten Zustand der Zeit seyn kann, die er
schreiben seyn will. Es gibt nur 2 ächte romane der

— falstaf in Sheakespear

Don Quixote des Cervantes und Wilhelm Meister von
Goethe. Jener gehört der spanischen, dieser der ~~gedieg~~
gediegensten Nation an; Don Quixote verliert meistens
in der Übersetzung seine größte Schönheit, die beste ist von
Ludwig Tiek. Man braucht sich nur des Don Quixote
zu erinnern, um zu sehen, wie die Mythologie nach einzelnen
hinneigen will z. B. Don Quixote und Sancho Pansa sind mytho=
logische Personen. Was Beschränktheit der Conception und
Schönheit gegeben hat, hat der Dichter in ein universelles
Bild des Lebens verwandelt; daß diese Erfindung durch
das Ganze variirt, gibt ihm einen großen character.
Es ist in diesem Gedichte ein entschiedener Gegensatz, wie
Ilias und Odyssee. Im Ganzen ist das reale im Kampfe
mit dem idealen. In der ersten Hälfte ist das natürliche,
realistisch behandelt; der Held schließt sich an die gewöhn=
liche Welt an, im anderen Theile aber ist er mystifiziert,
es tritt nun ein conflict. Eben wie in der Odyssee die
Insel der Calypso schon eine mehr fingirte Welt ist, als
jene worin sich die Ilias bewegt, so ist auch die Circe
gleich der Herzogin des Don Quixote, die nur nicht
die Schönheit mit jener gemein hat, daß mystische in
der zweiten Hälfte geht bis zum Scherz, bis zum blinden

so daß wieder das ideale endlich unterliegt — ein Seiten-
stück, nothwendiger begleiter ein ~~nothwendiger begleiter~~
der andere, Sancho pansa's Verstand u. unverwüstliche
Ironie ergießt sich in ein kluges Spiel. Das romanti-
sche princip, welches in Europa noch war, hatte sich
dieser glücklich verbunden. Er hatte das Volk der Mau-
ren, die Küste von Afrika in der Nähe, zudem ein Volk
vor sich, wo die Poesie populär ist; die malerische
Tracht, die Maulesel treiber, die Marionetten spieler
aber, der Dichter, der der Abentheuer halber für einen
Castellan ansah, sind überall zu Hause. Alles hat
eine romantische Umgebung, ein romantisches Spiel, indem
letzteres durch die warme Luft, das Klima, die Milde
des Klima begünstigt wurde. Wenn die Alten den Homer
als den glücklichsten Erfinder priesen, so sollten wir die
Neuern vom Cervantes sagen.
Was sich hier als göttliche Erfindung ausspricht, hat Goethe
durch die Tiefe seines Verstandes in sein Werk gelegt.
Die Anlage in Wilhelm Meister erscheint unkräftig;
das Gewebe der composition durchs Ganze unverwüst-
lich; auch der Gang des Idealen u. realen zeigt sich

hat, indem ursprünglich dies durch den ~~...~~ die Identität

des Lebens gestaltenen Wilhelm Meister begränzt ist.

Es ist dieser Witz nicht wie im don quixote, sondern

ein tiefer angelegter Witz; der Widerstreit selbst ist

gelinder die Ironie leiser, der Held verschiebt viel und

liebt, scheint auch einen Künstler angelegt, aber er ist nicht Meister,

wie sein ~~...~~ Name, indem er immer als Schüler erscheint, bis

er endlich als eine gefällige, liebenswürdige Natur zurücktritt, die

alles angiebt, und woran sich alles anschmiegt, im Hintergrunde

steht sich eine ∞ Perspektive, wo man das Leben als ein Gaukel-

spiel erblickt, und zerbricht dies im Erscheinen der geheimen Ge-

sellschaft, die verschwindet, sobald sie öffentlich wird, indem

endlich der Mensch solange einer Leitung bedarf, bis er seine

Art erkannt hat. Hierdurch wird nur der Verstandeszweck des

Werkes nicht aufgeschlagen. Das Schöne von romantischen Umgebungen

...ungen liebt, ist eingemischt worden. Spannungerregende Schau-

spiele, Räuberbanden im Kriege von einem fürstlichen

Aufzug, marionetten, Das von Seiten des Gefälligen dem

Romantischen abgeht, ist in die Charaktere gelegt worden. So ist dies von dramatischen

Die herrlichste Erfindung ist die magische ~~Rolle~~ novelle der Sperate, Opheliens Lieb zu ...

und hat der Dichter in diese nicht mehr Geist gelegt, als in ~~jeden~~ wo die tiefste Zweiheit der ... mignons durchgeführtes ...

Gefühl
und die imagination gleichen
Antheil haben.

342

andern Theil. Was dem Roman durch Schuld des Bedeu-
und der Zeit abgeht, liegt in den Gestalten, und darin liegt das
vorzüglichste Geheimniß der composition des Wilhelm Meister.
So schafft z. B. das gemeinste Wesen, die alte Barbara, ein
ganz tragisches Interesse. Was Cervantes einmal erfand, un-
Goethe vielmal erfinden, sich auf jeder Stelle eine neue
Lehre brauchen, er hat die Knospe mit Blatt und Blüthe er-
wachsen, die kleinsten Umstände besonders überraschend wirken.
Außer dem eigentlichen Roman gibt es noch romantische Ge-
die man gelten lassen kann, wenn sie würde ihre eigne
Mythologie haben. Ich erinnere hier an den vortrefflichen
Persiles des Cervantes, Boccacio – Werther ist der erste Ver-
such einer sich selbst mißkennenden neu gebohrnen poe-
tischen Kraft. Von den vielfach gerühmten Romanen der Eng-
länder spreche ich nur von Tom Jones; es ist hier der Gegensatz
zwischen einem niederträchtigen Heuchler, und einem guten ge-
den jungen Menschen, und rohen Leben ausgleicht. Richardson
ist ächt englisch als ein moralischer Schriftsteller, der in seiner Cla-
rissa wohl ziemlich objectiv ist, aber einen guten Theil
Pedanterey und Weitschweifigkeit einmischt. Wakefield
nähert sich der Idylle.
Die romanze und ballade gehört noch hieher, denn Roman-

…vom Objekt gesondert ist, wovon jenes, die Romanze, die
…subjektive, dies, die Ballade, die objektive Form ist.
Wir hätten also hiemit der Lyrik jene epischen Formen
entgegengesetzt, die die untergeordneten Gattungen des antiken
Epos sind, sowohl als die romantisch epischen Dichtarten der
modernen Zeit. Es wäre nun noch übrig, von der Möglichkeit
der antiken Formen, in wie weit sie von den Neuern nachgeahmt
werden können, zu sprechen; von einigen mißlungenen Versuchen
z.B. des Klopstock, war schon die Rede. Das Erste wor-
auf der Dichter sich zuerst umzusehen hätte, wäre der Stoff,
der einer antiken Behandlung fähig wäre. Entweder könnte
er wieder selbst einen antiken Stoff wählen, der die epische
Sage der Griechen einschließt, oder nur zum Mythologischen
Theil im allgemeinen gehört, oder er müßte einen Stoff der
neuen Zeit wählen. Diesen Stoff aus der Geschichte zu wählen,
wird unmöglich, weil das, was von der Geschichte gesondert
wird, nur zufällig abgesondert erscheint; u. weil die Sitten
Gebräuche u.s.w. die zur Geschichte gehören, modern seyn müssen;
z.B. wenn ein Dichter die Geschichte der Kreuzzüge antik episch
behandeln wollte; am ehesten wäre noch ein Stoff von der
Grenze zwischen dem antiken u. modernen Zeitalter zu nehmen

er würde schon durch den Gegensaz des Heidenthums und Christenthums eine höhere Farbe gewinnen. Das Christenthum würde gleichfalls die Odissee von diesem Gedichte seyn; da aber hier wieder Odissee das Wunderbare selbst, die Erscheinung von fabelhaften Menschen gleichfalls den Gegensaz gegen die Antike, oder die Ilias, wo weit weniger, oder kein Wunderbares vorkömt, machen würde. Dieser epische Dichter wäre in dieser Entgegensezung einer wahren objectiven Behandlung fähig; — Man würde es nicht mehr als ein Nachbild der antiken betrachten, sondern es würde eine eigene Pracht und Farbe haben. Abgesehen davon, daß in der Geschichte sich keine allgemein giltigen Ereignisse für eine epische Darstellung finden, wie z. B. die Zeit des trojanischen Kriegs war, so muß der Dichter, um allgemein und national zu seyn, da der epische Dichter vor allem populär zu seyn sich bestreben muß, diese im Leben aufsuchen, wo er dann die Beglaubigung durch Sitten und Tradition schon finden wird. Die Handlung muß durch details fortgeführt werden, das zum epischen Styl gehört. Vorzüglich wird der Stoff der neuen Welt sich zum detail der Beziehung fügen, da im griechischen alle Persönlichkeit aufgehoben ist, und blos die Mystik gilt

ein episches Gedicht von neuem Werth würde nicht aus dem Boden
der *Odyssee* und *Ilias* gedeihen, doch würden sich beide
t Klarheit und Einfalt in der beschränkten Sphäre der jetzi-
gen Zeit finden lassen; wie z. B. in *Vossens* *Louise* geschehen
, obgleich diese sich schon mehr der Idylle nähert; oder wo
Dichter in diese Beschränktheit grosse und allgemeine Begeben-
heiten gezogen hat, wie in *Goethe's* *Hermann und Dorothea*
geschehen ist. In *Vossens* *Louise* ist noch mehr Darstellung
der Sitte, als des Fortschreitens, und *Göthe* hat nur in soweit
schon dies Problem der neuen Poesie aufgelöst, und zu ferneren
Versuchen den Weg gezeigt. Die Einzelheit solcher Versuche könnte
dann in der Folge in ein Totalbild sich auflösen, und wahre durch
wissenschaftliche Synthese könnte ein Ganzes entstehen, und durch
die Totalitaet solcher kleinen Versuche würde die moderne Welt
doch eine Identitaet der Bildung die wahre Idee des Epos er-
reichen. Wir müssen also diese Betrachtung mit der Bemerkung
beschliessen, wie wir bei der Mythologie thaten, dass eigentlich *Homer*,
der in der antiken Welt der erste war, in der modernen Welt
der letzte seyn wird, und die äusserste Bestimmung derselben vollenden
wird. Auch soll diese Bemerkung keinen partiellen Versuch,

den Homer dieser Zeit zu antizipiren nicht niederschlagen
dazu würde aber vor allem gehören, daß man die Grund=
eigenschaft des Epos, Universalitaet, Verbindung des Ver=
schiedenen zu einer gemeinschaftlichen Identitaet nicht außer
Augen setze. Für die moderne Welt ist die Wissenschaft
Religion, Kunst, von nicht minder allgemeiner Bedeutung
wie den Alten die Geschichte, es wird also aus diesen Elementen
ein solches Epos bestehen müssen. Es kommt hier eins dem
~~für das Element~~ andern zu Hülfe; durch dieses wechselseitige
Durchdringen wird das allgemein gültige entstehen; ein Versuch
dieser Art ist die divina comoedia des Dante, welche um=
so mehr zu bewundern ist, da sie Folge eines Zeitereignisses ist,
wo die Identitaet der Poesie und allgemeinen Bildung sich nach
so vielen Seiten zerstreut hatte. Poesie und Allgemeingültigkeit
ist ihr ausschließend eigen; die divina Comoedia ist abge=
schlossen von allen andern Gattungen, und fodert durch die
ihre Besonderheit eine eigne Theorie, weil sie mit keinem andern
zu vergleichen ist. Sie ist eine Welt für sich, und begründet eine
Muster, zu der die neuere Welt und spätere Poesie sich noch nicht
erhoben hat. Das Gedicht, obwohl vielfach beschrieben, ist doch
in seinem symbolischen Charakter noch nicht wahrhaft erkannt
noch keiner Theorie und construction unterworfen gewesen.

sie werden es daher einer eigenen Betrachtung würdigen.
Es kann unter keine der bekannten Arten subsumirt
werden, denn es ist nicht epos noch Lehrgedicht, nicht Roman,
noch comoedie, noch drama; es ist die unauflöslichste Mischung
und Durchdringung von allem; es ist kein Einzelnes, sondern
die Gattung, repraesentant der modernen Poesie, das Gedicht
der Gedichte. Etwas darüber: journal von Schelling und Hegel
1r band IIIs Stück. Als Zusätze zu jenem Aufsatze betrachte
man folgende Bemerkungen. Das Gedicht beginnt mit der
Höllenfahrt, die durchs Herz der Erde fährt, bis er endlich
zu den Himmels-Sphären gelangt, er steigt erst in das Fege-
feuer, bis zu den Qualen der Verdammten — über den Werth
des Gedichts im allgemeinen Siehe pag. 37. Die Hauptpunkte
seine Forderung der Hierarchie, nicht Anhänglichkeit ans
Pabstthum, da er einige Päbste selbst in die Hölle versetzt,
sondern eine Hierarchie wie sie seyn soll, die mit der Monarchie
unzertrennlich ist, die er vom Julius Caesar ableitet; daher
er diesen auch ins Paradies versetzt, wogegen er den Brutus
und den Judas Ischariot in die Hölle bringt. Es ist wohl
Grund gemacht, daß Dante zu der Parthei der Gibellinen gehörte;
das Los dieser Parthey entschied auch sein Schicksal; denn da er
von dieser in Unterhandlungen zum Pabst gesandt wurde, siegte

ergriffen die Gegenparthei, und Dante wird nicht nur als Anhänger der andern Parthei, sondern auch als ob er seine Heimath, seine Stadt mit fremden Truppen befleckt hätte, die Lästerer ihm andichteten, aus Florenz zeitlebens verbannt. Wie Dante zuvor seine Poesie der Liebe geweiht hatte, so spornte jezt das Schicksal seinen zum Erhabenen aufstrebenden Geist zur höchsten Erfindung, worin er denn auch seinem Geiste genug that. Wenn er auch, wie einige behaupten, den Plan zu diesem Gedichte noch vor seiner Verbannung aus Florenz gemacht hatte, so hat dieß doch an der spätern Ausführung einen großen Antheil und bestimmten Einfluß.

p. 38./ Die moderne poesie, da ihr die alte voran geht, ist eine potenz derselben, der Stoff liegt nicht beschränkt vor ihr, sondern umfaßt die ganze Vergangenheit. In Bezug auf Wissenschaft ist die alte Kunst und Mythologie in Erkenntniß der höchsten Ideen der Wissenschaft voran gegangen.

p. 41./ Dante hat von Homer nichts gelesen, und verfährt bei dieser Beschreibung etwas willkührlich. Er findet den Ulysses und Diomed im Inferno, und Ulysses erzählt sein Schicksal seit Abfahrt von Troja in den herrlichsten lebendigsten Farben. Die Ansicht des Weltsystems war bei ihm die Ptolomäische und Aristo-

[Sph]äre, der Mond ist die unterste Sphäre, die 7 Planeten sind
7 Sphären, die 8te ist die der Fixsterne. dieser Theil vom
purgatorio beschreibt, enthält auch seine Ansicht der Bewegung
Körper — p. 44. über die Zahlen u. Verhältnisse / die Hölle
9 Sphären, das purgatorio hat 7 Abtheilungen. diesem liegt
damals herrschende theologische dogmatik zum Grunde.
infernum ist der plastische, das paradies der musikalische
purgatorio der malerische Theil des Gedichts. Seine Ein-
[klei]dung ist historisch poetisch, indem sie den Ort der Erde, wo der
[E]ingang in die Unterwelt ist, so furchtbar macht. Durch diese histo-
[ri]sch poetische Verbindung, scheint das allegorische hindurch – die erste Ge-
[sta]lt, die ihm begegnet, ist virgilius, der ihm die Strafen der Ver-
[dam]mten erklärt, er sieht dann auch den plato – eine donna
[ma]cht ihn selig und schön ss diese donna ist beatrice, dante's ge-
[stor]benen Geliebte, die wie er sagt: mich aus dem gemeinen Haufen
[her]ausgezog — beim Eingang in die Hölle findet er den Ausgang
[d]urch die 9 Kreise bis zum Mittelpunkt, wo Virgil dann den
Dante weiter führt, um zum purgatorio zu gelangen, die
[H]ölle engt sich von oben nach unten trichterförmig. Durch die
[In]schrift die er ihr vorgesetzt hat, hat er sie unsterblich gemacht.
sie ist folgende: Ich bin der Weg zu den verlornen Seelen

sischen Journals — Die Hölle hat einen Vorhof für die ungetauften Kinder, die vor dem Bade der Wiedergeburt gestorben sind. Der erste Kreis, wo das noch Licht hineinfällt, ist für die alten Heiden, die sich ausgezeichnet; an der Spitze steht Homer der königliche Dichter, dann Horaz, Ovid, Lucian, Electra Hector, der ältere Brutus, Lucretia, Aristoteles, Orpheus Plato, Socrates, Euclides. Das sind sie alle ohne Hoffnung der Seligkeit; auf diesen Kreis folgt derjenige, wo sich jene die durch die Liebe und unglücklich aus dem Leben giengen, befinden; er sieht hier die Francesca mit ihrem Geliebten, diese Versetzung im Kreise war nicht sowohl Strafe, als Bild ihres gehaltenen Lebens. Das Schicksal der Francesca wird ihm so rührend erzählt, daß er leblos zu Boden fällt. Die Verbrecher sind nach Aristoteles Ethik geordnet; Virgil erzählt ihm, und beschreibt alle Eintheilungen logisch, wie denn die logische und syllogistische Philosophie die Gelehrsamkeit seines Zeitalters war. Man hat den Dante mit dem Michel Angelo verglichen, man könnte aber vielmehr sagen, wie die Alten von Phidias und Appelles sagten, daß sie Homerisirten, so könnte man von Michel Angelo sagen, daß er Dantesirte. Er hatte zwar mit seinem Genie

daß er mit ihm in der Darstellung des Schrecklichen wetteifert; aber auch in der Schönheit des Raphael ist Dante öfter erschienen, nicht nur im Paradies, wo alle Seligkeit, Liebe des Heiters aufschließt, sondern auch im Inferno, und zu der Schönheit mit der er das Schicksal der Francesca beschreibt, ist Michel Angelo nie gelangt. Die Darstellung des Schweren, Verschmähung des Überflüssigen, hat er mit Michel Angelo gemein. Die eigennützige Absicht, die ihm einige beilegen, als habe er das Gedicht gemacht um seine Wiederkehr ins Vaterland zu erhalten, ist gar nicht wahrscheinlich, indem er in seinen Ausdrücken nichts weniger als seine Feinde verschont. Im Purgatorio sagt er von einem Manne, er legt sich wie ein Löwe nieder und schweigt. Im Paradies erörtert sich das Weltsystem des Dichters; bis zum Purgatorio ist er noch in Berührung mit der Erde, sichs Journal — das Paradies enthält meistens die wissenschaftlichen Begriffe Dante's.

Das Werk Dante's kann mit keiner vorhandenen Poesie verglichen werden, es ist prophetisch und vorbildlich für die ganze moderne Poesie. Es entspringt dem barbarischen Norden, wie die erste Frucht der Verklärung; diejenigen, die die Poesie der spätern Zeiten nicht nach oberflächlichen Begriffen, sondern in ihrem

Ursprungs und Entstehung kennen lernen wollen, muss ich nur auf Dante verweisen. Diese mögen an diesem großen und strengen Geiste sich üben, und zu sehen, daß die Ganzheit der modernen Zeit durch kein so leicht gesponnenes Band umfaßt werde. Diejenigen, die nicht hiezu brauchbar sind, mögen zu sich selbst sagen: Laßt alle Hoffnung fahren, die ihr eingeht„ ? —

Von dem epischen Gedicht, dessen hohe Art sowohl als die Gattungen die durch die Mischung entstanden sind, wir betrachtet haben als die Identitaet, gieng die Poesie aus; gleichsam als dem Stande der Unschuld, wo noch alles beisammen ist, was später als getrennte Einheit erscheint, und von diesen wieder zur Einheit zusammentritt. Die Identitaet nemlich des Epos entzündet sich im lyrischen Gedichte zum Widerstreit. Die dritte Frucht aber der späteren Bildung erscheint auf höherer Stufe der Einheit wo der Widerstreit sich versöhnt, Bild der vollkommensten Einheit wird. Dies ist nun das

Drama

Drama

Es begreift die Natur der andern in sich, und ist die höchste Erscheinung des an sich und des Wesens der Kunst. Es ist nun die Erste Ansicht des Gesetz aller natürlichen Bildung, daß das, was letzte Synthese der Formen und nach Vereinigung aller Gegensätze die totalitaet

…ch letzte Erscheinung der Zeit nach ist. Daß nun der Gegensatz des Endlichen und ∞ in höchster Potenz sich als Gegensatz von Freiheit und Nothwendigkeit erhält, ist schon beim epischen Gedichte erwiesen worden. Aber die Poesie überhaupt, und noch mehr in ihrer höchsten Form, hat den Gegensatz in höchster Potenz, also als Gegensatz von Freiheit und Nothwendigkeit aufgenommen. Im lyrischen Gedichte ist dieser Widerstreit, doch so, daß der Streit und die Aufhebung dieses Streites ins Subjekt zurück fällt. Im lyrischen Gedichte hat also der Gegenstand den Karakter der Freiheit. Im Epos ist kein Widerstreit, sondern Freiheit und Nothwendigkeit in Identitaet; weil hier kein Streit ist so erscheint also auch die Nothwendigkeit nicht als Nothwendigkeit insofern diese nemlich Schiksal ist, sondern in Identitaet mit der Freiheit vielmehr als Zufall. Im Epos geht die Erfindung nur auf Begebenheit, nicht auf That, und der Erfindung kommt das Glück, die Nothwendigkeit der Freiheit zu Hilfe, und schafft das, was die Freiheit nicht ausführen konnte, indem Freiheit und Nothwendigkeit hier eins sind, ohne Differenz. Der Held des Epos kann nicht unglücklich werden, ohne daß die Natur des Epos aufgehoben wird. <u>Achill</u> z. B. kann nicht überwunden werden, <u>Hektor</u> wird überwunden, er ist aber nicht der Held der Epopee. <u>Aeneas</u> ist als Eroberer von Latium und Gründer von Rom Held einer Epopee.

Wir sagen nun daß im Epos Nothwendigkeit u. Freiheit ~~[illegible]~~ in Identität gesetzt sey. Man könnte ein-
einwenden, daß die Nothwendigkeit weit kräftiger seyn
würde, daß sie was die Freiheit nicht will, ausführen
würde; aber erstlich weil sie mit der Freiheit Eins ist, so
setzt sie auch was die Freiheit begehrt. Aber Nothwendig-
keit kann mit der Freiheit nicht im Bunde vorkommen, ohne
wieder von der andern Seite gegen sie zu wirken; der Held
kann es nicht seyn, ohne daß ein anderer unterliegt. Zweitens
würde der Streit von Nothwendigkeit u. Freiheit ~~[illegible]~~
angegeben worden seyn, nemlich daß die Nothwendigkeit will
was die Freiheit nicht will, so würde der Held entweder der
Nothwendigkeit unterliegen, oder sich über sie erheben.
a die Freiheit würde also überwunden seyn, oder b die Frei-
heit würde über die Nothwendigkeit ihre Übermacht be-
weisen, das aber alles im Epos nicht seyn soll. Im lyri-
schen Gedicht ist der Widerstreit ein subjektiver Wider-
streit, ohne objektiven conflict mit der Nothwendigkeit
zu seyn. Im epischen Gedicht herrscht die Nothwendigkeit,
die mit der Freiheit dem Subjektiven Eins seyn muß; weil
sonst einer von den angegebenen Fällen eintretten würde
So muß das Unglück, sofern es im Epos statt findet, auch

der andern Seite wieder durch's Glück ersetzt werden.
Diesen Grundsäzen zu folge entsteht nun die frage, von welcher Art ist das Gedicht, das totalitaet, Synthese der beiden entgegengesezten formen wird? Es ergaben sich uns folgende bestimmungen; erstlich. Es muss in einem solchen Gedichte ein wirklicher, objektiver Widerstreit von freiheit und Nothwendigkeit seyn, dadurch unterscheidet es sich von der lyrischen form. Zweitens Beide müssen auf solche weise im conflikt und Gleichgewicht seyn, dass freiheit und Nothwendigkeit als solche erscheinen, statt dass im Epos der Gegensaz aufgehoben wird. In diesem Zustand wird also differenz, freiheit als freiheit, Nothwendigkeit als Nothwendigkeit erscheinen. Dies ist aber im Epos nicht der fall. Dieser Streit muss nicht blos subjektiv, wie im lyrischen, sondern auch objektiv seyn; und dieselbe objektivitaet sowohl im Streite als Harmonie, wie lezteres (: Harmonie:) im Epos ist. Es kann also in einem solchen Gedichte weder ein subjektiver Streit, noch nur eine Nothwendigkeit, die dem Subjekte befreundet ist, und die darum aufhört, Nothwendigkeit zu seyn, statt haben; sondern eine gegen die Nothwendigkeit kämpfende freiheit, doch so, dass Nothwendigkeit und

356

Freiheit im Gleichgewicht erscheinen. In der Lyrik ist der Streit Subjektiv, im Epos verlohren Freiheit u. Nothwendigkeit sich wechselseitig, in der hohen Dichtart aber soll Freiheit als Freiheit, Nothwendigkeit als Nothwendigkeit erscheinen, beide im Kampfe, u. beide im Gleichgewicht seyn. Es soll also die differenz des lyrischen Gedichtes in sich aufnehmen — wie ist dieß nun aber möglich? Kein Streit ist denkbar, wo nicht die Möglichkeit zu siegen auf beiden Seiten ist. dieß ist aber von beiden Seiten undenkbar — dieß verhält sich nun auch so mit der Freiheit u. Nothwendigkeit; die Freiheit kann aber auch als Freiheit nicht überwunden werden; keines kann also unterliegen s: dieß weist uns nun schon von ferne auf die Möglichkeit daß beide wirklich seyn können, u. doch in ihrer Identitaet — s. wenn es auch nun dem Begriff nach möglich wäre, so wäre es doch praktisch unmöglich. denn weder das eine noch andere ist ohne absolute disharmonie möglich. daß Freiheit von der Nothwendigkeit überwunden werde, ist an sich schon ein widriger Gedanke; daß aber Freiheit die Nothwendigkeit überwinde, ist nicht denkbar, weil dieß selbst

Schuldlosigkeit wäre. Die wahre sittliche Bestimmung liegt aber
nur, dass ohne Verletzung weder Freiheit noch Nothwendigkeit
überwunden werden können. Es bleibt also nichts übrig,
als daß beide aus diesem Streite zugleich als siegend und
besiegt, als vollkommen gleich hervorgehen. Dieß ist die
höchste Erscheinung der Kunst, daß die Freiheit sich zur
Gleichheit mit der Nothwendigkeit erhebe, daß die Noth-
wendigkeit, ohne dadurch zu verlieren, der Freiheit gleich
erscheint. Denn nur in diesem Verhältniß wird die Identität,
die absolut ist und auf einem Gleichsetzen des Entgegengesetzten
beruht, objektiv, denn dadurch kann nur Endliches dem
∞ im absoluten gleich werden; indem das Eine vollkommen
gegen das andere besteht, können beide gleich erscheinen.
Die höchste Bestimmung in der Kunst ist also, wo Freiheit und
Nothwendigkeit so ausgedrückt sind, daß das Nothwendige
nicht der Freiheit unterliege, noch umgekehrt. Wie ist dieß
nun denkbar? Nothwendigkeit und Freiheit müssen als allge-
meine Begriffe in der Kunst symbolisch erscheinen; dieß
kann aber nur in der menschlichen Natur geschehen; weil
sie von einer Seite der Nothwendigkeit, von der andern der

Freiheit fähig ist, so mußten beide Gegensätze durch die menschliche Natur symbolisirt werden. Diese kann aber nur in Individuen dargestellt werden, Freiheit u. Nothwendigkeit ein individuum vereinigt, ist Person, der Gegensatz von Freiheit u. Nothwendigkeit in der Kunst muß also durch die menschliche Natur, u. zwar durch die Person symbolisirt werden. Aber auch in der menschlichen Natur findet sich die Möglichkeit, daß Nothwendigkeit da sey, ohne daß die Freiheit unterliegt, u. umgekehrt, denn dieselbe Person, welche der Nothwendigkeit unterliegt, kann sich durch Gesinnungen über sie erheben, so daß Nothwendigkeit u. Freiheit in indifferenz erscheinen. Im allgemeinen ist also die menschliche Natur das einzige Mittel der Darstellung dieses Verhältnisses. Es fragt sich aber nun, bei welchem Verhältnisse ist die menschliche Natur fähig, diese Übermacht der Freiheit zu zeigen, so daß sie triumphirend u. triumphirt ist? bei allem Günstigen, das dem Subjekt angemessen ist, ist Freiheit mit Nothwendigkeit eins; im Glück ist also die Freiheit, eine der im Widerstreit mit der Nothwendigkeit, noch gleich

da die Nothwendigkeit das Übel verhängt, und die Freiheit sich selbst erhebt, freiwillig das Übel übernimmt, so es nothwendig ist, so stellt sie sich der Nothwendigkeit gleich. Die höchste Erscheinung der menschlichen Natur in der Kunst ist da möglich, in der Tragödie, wo Größe der Gesinnung sich über das Unglück stellt, wo die Freiheit als absolute Freiheit aus dem Kampfe hervor geht. – Wir gehen jezt zur allgemeinen Art und Form; wie die Darstellungen dieser Erhebung der Freiheit zur Gleichsetzung mit der Nothwendigkeit seyn müssen.

Das Epos sezt eine Nothwendigkeit, die deshalb nicht als Nothwendigkeit erscheint, weil die Nothwendigkeit durch den Gegensatz bestimmt ist, die Identität an sich darzustellen. Die Nothwendigkeit ist sich selbst gleich und beständig, die Nothwendigkeit wie sie im Epos herrscht, ist eine gleichmäßige Identität, die keine Bewegung der Seele erzeugt, sie in Ruhe läßt, denn die Seele wird nur bewegt, wo ein Widerstreit statt findet. Aber der Streit soll hier als Streit objektiv erscheinen, nicht subjektiv, doch nicht wie im Epos, so daß das Gemüth in Ruhe bleibt. Es ist also nur eine Art möglich, wo die Darstellung so ruhig objektiv, wie im Epos, und so subjektiv und bewegt ist, wie in der ~~L~~ Lyrik; wo die Handlung nicht

durch Erzählung sondern wirklich. Die Dichtart nun, wel-
che die Synthese aller Poesie seyn soll, ist nur die, die den
Widerstreit wirklich darstellt; die an sich subjektiv, objek-
tiv dargestellt wird. Diese Gattung nun, die Synthese
aller Poesie, ist das Drama.

Um nun in Bezug dieses Gegensatzes das Drama mit dem
Epos weiter zu gehen, so ist, wie im Epos eine Identität
der Nothwendigkeit seyn soll, auch eine Erzählung nothwendig
die von der zu großen Theilnahme uns zurückruft, und
unsere Aufmerksamkeit auf den Erfolg spannt. Dieselbe
Handlung wird dramatisch repräsentirt dadurch, daß Poesie
mit ihr vermischt wird, ohne die Objektivität der Anschau-
ung aufzuheben. Der Erzähler, dem das Handelnde gleich-
sam fremd ist, stimmt den Zuhörer zur Betrachtung weise,
und tritt an die Stelle der Nothwendigkeit. Dadurch, daß er
diese auf ein Ziel aufmerksam macht, so leitet er die Zu-
hörer; wie aber nach im Drama außer dem Antheil an Be-
gebenheiten auch Theilnahme an den Personen hinzukömmt,
dadurch entsteht eigentlich das Drama. Durch Verbindung der
Theilnahme an die Person mit der Begebenheit wird die Bege-

…heit zur That. Die That die von außen angeschaut wird,
…rd das Gemüth bewegen, die Begebenheit aber ruhig lassen.
…ichten gehen aus dem innern Zustande des Gemüths, aus
…eidenschaft hervor, die denn sie Subjektiv sind, sich nicht
…bjektiv erkennen lassen: — Begebenheiten unterscheiden
sich dadurch, daß sie den innern Zustand weniger berühren,
…ß sie dem Zuhörer nach außen wirken. Hier liegt also
…m epischen und lyrischen Gedicht der Begriff des Drama
…nvolvirt, als Synthese, das das Subjektive vom lyrischen,
…nd objektive vom Epischen Gedicht hat. Das Subjektive
kann nicht objektiv werden, als in wiefern das Subjektive, das
die Gesinnung ist, selbst objektiv im Handeln dargestellt wird;
der Erzähler also zurück tritt, u das Subjekt hervortritt.
Die reinste u objektive Identitaet erhält das Epos durch
den Erzähler, im lyrischen Gedicht ist differenz; dadurch,
daß beide synthesirt werden, fällt der Widerstreit ins
Subjekt, ohne daß das objektive aufgehoben werde.
Das Drama wird nun hiemit als Tragödie abgeleitet, die
Comoedie aber ausgeschlossen. Dieß ist aber notwendig.
Denn das Drama kann nur aus einem Streite von Freiheit
u Nothwendigkeit, von differenz u indifferenz hervorgehen;

Es ist aber bei dieser allgemeinen Bestimmung des Drama noch nicht gesagt auf welcher Seite die Freiheit und Nothwendigkeit liege. Die ursprüngliche und absolute Forderung des Dramas ist, wo die Nothwendigkeit ins Objekt, Freiheit ins Subjekt fällt. Dieß ist Bestimmung der Tragödie. Die Tragödie ist früher als die Comoedie die nur eine Umkehrung der Tragödie ist; dadurch daß Freiheit ins Objekt, Nothwendigkeit ins Subjekt gelegt wird. Wir werden also die Tragödie den wesentlichen Theilen nach construiren; was von der Form der Tragödie gilt, gilt auch von der Comoedie und was sich durch die Umkehrung des Wesens verändert, läßt sich auch angeben. Das wesentliche der Tragödie ist nun, daß Nothwendigkeit das objektive, Freiheit das Subjektive ist. Wie können Freiheit und Nothwendigkeit in Kampf treten? — Ich habe bereits entwickelt, daß Nothwendigkeit dadurch, daß sie Übel verhängt, mit der Freiheit im Streit seyn kann; aber es fragt sich, von welcher Art muß das Übel seyn? bloßes äußeres Unglück kann es nicht seyn, worin der Tragödie den Widerstreit bestimmt; denn daß die Personen

ß über dieses erhaben, fodern wir schon von selbst; wer
nicht womög ist weichlich — Der Held der Odüßee,
der auf seiner Reise verschiedene Hindernisse und Ungemach
bekämpft, ist für uns mehr ein Gegenstand der Bewunderung
der List; er hat für uns nichts tragisches, da das Widerstreben
des Glücks durch List, Verstand, u. Stärke bezwungen wird.
Auch solches Unglück, wo keine Hilfe möglich ist, z. B. physische
Übel, unheilbare Krankheiten u. s. w. haben kein tragisches
Interesse. Es ist eine bloß untergeordnete Wirkung der
Freiheit, das Übel mit Geduld zu ertragen, was man nicht
ändern kann. Es ist dies das gemeinste, was vom Gemüth
gefordert wird. Aristoteles stellt folgende Fälle vom Glücks=
wechsel auf; der erste Fall ist der, daß ein gerechter Mann
vom Glück zum Unglück hinab fällt; dieser Fall ist aber
nicht tragisch; nicht schrecklich, sondern abscheulich. Der zweite
Fall ist, wo ein Lasterhafter vom Unglück zum Glück er=
hoben wird; auch dieser ist nicht tragisch, und noch abscheu=
licher als der erste; der dritte Fall ist, wo ein Ungerechter
und Lasterhafter unglücklich wird; dieser Fall rührt zwar
die Menschlichkeit, ist aber weder schrecklich noch tragisch.
Es bleibt also nur ein Mittelfall übrig, der tragisch

wird, daß nemlich ein tugendhafter und gerechter nicht durch Laster, sondern durch Fehler unglücklich werde, und daß der dem dieß begegnet, ein solcher sey, der in solchem Ansehen und Glück gestanden, z. b. wie *Oedipus* *Orestes*; *Aristot.* setzt hinzu, daß die dichter vor Zeiten aus diesem Grunde alte fabeln auf die bühne gebracht haben; *Aristoteles* hat hier nur überhaupt die Poesie mehr von der Verstandes und Vernunft Seite genommen; er hat die höchste form der tragoedie erkannt, und begriffen, aber diese seine Bestimmung leidet eine noch höhere Ansicht. Denn die tragische Person wird nothwendig eines Verbrechens schuldig, und je höher diese Schuld ist, desto tragischer ist der Stoff, z. B. im *Oedipus*. die Person muß also allerdings eines Verbrechens schuldig seyn, die Schuld muß nothwendig, und nicht sowohl durch Fehler, als durch Schicksal und Willen der Götter seyn, diese Art der Schuld ist die des *Oedipus*, die der *Phaedra* durch den Haß der *Aphrodite*. Wir sehen aus diesem daß der Widerstreit nur zwischen Freiheit und Nothwendigkeit da ist, wo diese, Nothwendigkeit, den Willen untergräbt, und die Freiheit auf ihrem eigenen boden be-

hängt wird. Man hat gefragt: wie doch die Griechen diesen
Widerspruch haben ertragen können? — Daß ein Sterb-
licher vom ~~Schicksal~~ Schicksal zum Verbrecher bestimmt ist, und
gegen dasselbe kämpfend dennoch schuldig ist und bestraft
wird? ist dieser Widerspruch nicht zerreißend? und wo liegt
der Grund der Schönheit? — Allein ein wahrer Streit von
Freiheit und Nothwendigkeit hat nur da statt, wo die Schuld
selbst vom Schicksal verhängt wird; der Schuldige durch
Schicksal zum Verbrecher wird; dieß ist schon bewiesen. Daß
aber dieser Schuldige dennoch bestraft wird, ist einzig, um
den Triumph der Freiheit zu zeigen, und die Freiheit anzu-
erkennen. Er mußte gegen das Verhängniß kämpfen, sonst
wär kein Streit; er mußte der Nothwendigkeit unterliegen;
aber um die Nothwendigkeit von der andern Seite zu über-
winden, mußte er die Nothwendigkeit wieder bestehen lassen,
ohne sie zu überwinden, d. h. er mußte freiwillig für die
vom Schicksal bestimmte Schuld büßen. Es ist ein großer
Gedanke freiwillig die Schuld eines unvermeidlichen Verbrechens
zu tragen, und die Freiheit als Freiheit zu beweisen, welcher
nun auch Gegenstand der griechischen Tragödie ist.
Wir haben also die Idee der Tragödie bestimmt, als einen

Widerstreit, wo die Freiheit ins Subjekt, die Nothwendigkeit
ins objekt fällt, u. daß er sich nicht damit endigt, daß eine
oder die andere unterliegt, sondern daß beide als be-
siegt, u. siegend in vollkommner indifferenz erschei-
nen. Dieser Streit kann nicht erscheinen, ohne daß die
Nothwendigkeit Übel verhängt, welches aber weder ein
bloß äußeres noch unheilbares seyn kann. Der mittle-
re von aristoteles bestimmte Fall beruht nach einer höhern
Ansicht: nämlich, daß die tragische Person nothwendig eines
Verbrechens theilhaftig ist; u. ist das höchste Unglück, ohne
Schuld durchs Verhängniß schuldig zu werden; u. es ist nichts
tragischer, als daß der Unschuldige durch den Willen des
Schicksals u. Rache der Götter als Lasterhaft u. unge-
recht erscheinend, zum Verbrecher wird. Daß alsdann in
der Tragödie, sofern sie auf diesen Fall gegründet
ist der Schuldige dennoch bestraft werde, ist nothwen-
dig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, daß die Frei-
heit hindurch zugleich als Eins mit der Nothwendigkeit
erscheint. Daß die Freiheit die Stelle der Nothwendigkeit
nimmt, u. doch Freiheit bleibt, ist möglich, indem das
Subjekt das Laster u. die Strafe freiwillig übernimmt.

Die Freiheit als besonderes kann nicht bestehen, sie besteht nur insofern sie sich zur Nothwendigkeit erhebt, insofern sie die Schuld über das Subjekt verhängt, und damit als Nothwendigkeit eintritt, da sie das unveränderliche, das sie nicht vermeiden kann über sich verhängt.

Nicht ein unglücklicher Ausgang allein kann tragisch seyn, denn wie kann man einen Ausgang unglücklich machen, wo der Held freiwillig seyn Leben hingibt, das nicht mit wahrer Freiheit verbunden ist, und das er mit Würde nicht mehr tragen kann. Wer aber die Schuld auf sich zieht z. B. wie Oedipus der nicht ruht, bis er das Verhängniß an den Tag gebracht hat, wie kann dieser Unglückliche, wenn der Mord vollendet ist, von Glück oder Unglück sagen? Da dieß ein Zustand ist wo er sich keines Glückes freut, noch vor Unglück zittert. Unglücklich ist der Held so lange, als der Wille der Nothwendigkeit nicht offenbar ist; sobald das Schicksal offen da liegt, ist für ihn kein Zweifel mehr. Hier geht der Moment des höchsten Leidens in Beruhigung, in Leidenslosigkeit über. Der Held unterliegt nicht, sein Schicksal ist nicht relativ groß, sondern ist absolut groß. Das Tragische beruht also nicht auf dem was man einen unglücklichen Ausgang nennt; die Tragödie kann mit vollkommen

Versöhnung mit dem Schicksal und daher lebend endigen; im Orestes des Aeschylus haben wir hievon ein beispiel. Orest war vom Apollo zum Verbrecher bestimmt; aber diese Schuldlosigkeit nimt die Strafe nicht weg, er flücht erblickt aber die rächenden Eumeniden hinter sich, die ihn in den Tempel des Apollo verfolgen. Die Schuld kann nur durch Götter von ihm genommen werden, selbst der Areopag mußte eine Anzahl schwarzer Steine in die Urne legen, damit die Nothwendigkeit und Freiheit im Gleichgewicht erscheine; und nur der weiße Stein, den Pallas hinwirft, befreit ihn. Aber doch mußten die Eumeniden erst versöhnt werden, dadurch daß das Volk der Athener ihnen einen Tempel erbaut. So mußte also Recht und Menschlichkeit, Freiheit und Nothwendigkeit sich in der Tragödie durchdringen sehen, denn ohne dieses Gleichgewicht, hat die Tragödie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigt, welches Gleichgewicht nur die größte Sittlichkeit ausdrücken kann; Da wir nun den Gegenstand und das Wesen der Tragödie bestimt haben, so gehen wir zu einer construction der äußern Form der Tragödie Da das was in der Tragödie der Freiheit entgegensteht die Nothwendigkeit ist, so erhellt, daß der Tragödie

der Zufall nicht zugegeben werden darf; denn selbst die Freiheit, sofern sie durch Handlungen hervorgebracht scheint, ist dadurch vom Schicksal getrieben. Denn es könnte zufällig erscheinen, daß Oedipus den Lajus an einem bestimmten Stelle begegnet, aber nur in der Folge kann durch Enthüllung des Ganzen die Nothwendigkeit des Schicksals eingesehen werden, so wird sie denn also in die Vergangenheit gelegt. Auch scheint im Oedipus alles durch das Verhängniß nothwendig, und nur die Handlungen der Freiheit bleibt, die auf die Schläge des Schicksals folgen. So ist sie nicht zufällig, sondern absolute Freiheit, die auch Nothwendigkeit ist. Da nun alle empirische Nothwendigkeit zufällig ist, so kann die Tragödie auch nicht auf empirische Nothwendigkeit gegründet seyn. Denn was in dieser nothwendig ist, ist es wieder nur durch ein anderes, und dieses andere durch ein anderes, und so ins ∞. Die empirische Nothwendigkeit ist eine endlos gesetzte Zufälligkeit; in der Tragödie ist aber alle Zufälligkeit aufgehoben; die Nothwendigkeit, die in ihr ist, kann also nur absoluter Art seyn, die auf empirische Weise mehr unbegreiflich als begreiflich ist.

Es ist hier auch der Ort, von dem motiviren in der Tragödie zu sprechen. Motiviren soll eine necessitirende der Grund des Handelns im Subjekt seyn, ein solcher, das durch äussere Mittel geschieht, ist immer von untergeordneter Art bestimmt. Soll es aus Begründung einer empirischen Nothwendigkeit gehen, so ist es durchaus verwerflich. Will der Dichter sich nun nach dem groben Zweke, der Begreiflichkeit des Pöbels accomodiren, so wird er seinen Charakteren eine rechte Weite und breite geben müssen, weil es nicht aus dem absoluten Wesen hervorgehen kann. Ein solcher Held ist matt, schwach, das Spiel äusserer Bestimmungen, ist nicht tragisch, denn dieser muß einen absoluten Charakter haben, von dem nicht zweifelhaft ist, wie er handeln wird. Denn sein Charakter muß Schiksal werden, er muß symbolisch seyn, so daß er an die Stelle des Schiksals tritt. Dann bedarf es keiner motive, von welcher Art sie auch seyn mögen, das Handeln muß aus dem Helden selbst kommen, er braucht also keine motive, wo durch das Handeln gleichsam erst mit Händen geleitet wird, Noth und Feuer müssen so combinirt werden, daß wenn es angefacht wird, die Flamme aus sich selbst fortbrennt

[Di]e ~~Mittgl~~ ~~Mittelglied~~ Mittelglieder müssen aus dem
[W]esentlichen, das über das Ganze wacht, hervorgehen, und nur
[W]erkzeuge desselben seyn, weil sonst der Geist von einer
höheren ~~Sph~~ Sphäre in eine niedere herabsteigt, und zer-
[...]st wird. Sitten der Tragoedie. Der begriff der Sitten
[de]r Tragoedie ist die Macht sittlicher bildung, woraus eine
[Not]hwendigkeit erscheint, wodurch manche Handlungen ausgeschlossen,
manche aber nothwendig sind. Die erste foderung ist, daß
die Sitten edler Art sind, worunter aristoteles nicht blos
absolute Schuldlosigkeit, sondern edle und große Sitten
[ver]steht. Daß ein großer Verbrecher in der Tragoedie
dargestellt werde, wird nur so möglich, daß ein Verbrecher
aus Glück ins Unglück gestürzt werde. Allein unter allen
Tragoedien der Alten gibt es keine dieser Art. Den
Neuern fehlt das Schicksal. daher müssen sie zu diesem vom
Aristoteles untergeordneten Fall recurriren; sie stellen
große Verbrecher vor, ohne doch das edle der Sitten aufzu-
zuheben; sie legen das Verbrechen in die Unbezwingbarkeit
[e]ines Karakters z. B. in Shakespear. Da die griechische
Tragoedie auf höchster Sittlichkeit beruht, so ist in dieser
letzten Synthese über Sittlichkeit keine Frage, da sie

372

die totalitaet der sittlichen Welt ist. Dies gibt den
Seiten dieser Tragoedie Abstufungen. Sophokles ver-
stand mit wenig Personen eine geschlossene totalitaet
von Sittlichkeit hervorzubringen. Der bestimmte reflex
der Sittlichkeit sind die Kategorien, die hier zu Hause sind,
mehr als im Epos.

Wunderbare θαυμαστον

Auch durch das, was Aristoteles das θαυμαστον nennt
unterscheidet sich das Drama vom Epos. Das Epos stellt
eine ungetheilte, synthesirte Welt dar, wo Götter und
Menschen noch Eins sind, in einer solchen Welt ist die Da-
zwischenkunft der Götter nicht wunderbar, da sie zu derselben
gehören. Das Drama ist eine getheilte Welt; denn Freiheit
und Nothwendigkeit sind sich in ihr entgegengesetzt, und hier müssen
die erscheinenden Götter, wie wenn sie, wie im Epos [illegible]
statt finden den Charakter des wunderbaren annehmen.
Wenn dann im Drama kein Zufall, der nur das
äußerlich ist, sondern alles innerliche Nothwendigkeit
seyn soll, so können die Götter auch nur wegen einer
Nothwendigkeit erscheinen, aber nicht den Handelnden ihrer
Person zu Hilfe kommen, oder ihnen freundlich begegnen, wie
z. B. in der Iliad der Fall ist, wo die Götter abwechselnd

en Griechen u. Trojanern bestehen, sich in Theile getheilt haben. Der Held der Tragödie soll und muß im Kampfe d. Schalten ~~sic~~ stehen, er muß durch die sittliche Größe seiner Seele ihn allein bestehen, die äußere Hilfe der Götter genügt hier nicht, sie kann seinen Zustand nicht ändern, das Verhältniß der tragischen Personen löst sich innerlich, die Götter, die zur Versöhnung beitragen wollen, müssen zu den Bedingungen herabsteigen, denen der Mensch unterworfen ist. Sie können nicht versöhnen, ohne das Gleichgewicht von Freiheit u. Nothwendigkeit herzustellen, sie müssen mit dem Schicksal in Unterhandlung treten, u. ist daher in ihrer Versöhnung nichts wunderbares, sie helfen nicht als Götter, sondern dadurch, daß sie zum Loos der Menschen herabsteigen; sind sie aber nothwendig u. feindselig, so erscheinen sie selbst als Schicksal, ihr Handlungen u. Wirkung äußert sich dann durch innere Nothwendigkeit im handelnden Subjekt selbst, wie z. b. die Phädra, die durch die Rache der Aphrodite in Schuld stürzt. Die Götter in der Tragoedie zu Hilfe rufen, um die Handlung-

äußerlich zu scheiden, u. die Wirkung zu unterbrech-
st widersprechend, u. zerstörend für die tragoedie. das
Übel welches die Götter als solche durch ihr dazwischen-
kunft leiden, ist nicht tragisch. u. umgekehrt, wo u. tra-
gisch ist, vermögen die Götter nicht; sie hier zu helfen
suchen, ist ein deus ex machina machen — die
Handlung muß nicht äußerlich sondern innerlich, im
Gemüthe geschlossen seyn, weil es auch eine innere Ent-
zweiung ist, die in der tragoedie zum Grunde liegt, nur
aus innerer Harmonie geht die Versöhnung hervor;
äußere Versöhnung, wo das innere in differenz bleibt
gewährt nur schlechten Effect; die Versöhnung durch
nicht durch etwas Fremdartiges, äußer wesentliches, ist
zur Handlung gehöriges geschehen. die Hauptmotive
aller tragischen Versöhnung liegen in der Religion, wo-
von der griechische oedipus auf colonos ein vollkom-
nes beispiel ist. der Held der tragoedie hat ursprünglich
alle Stufen des tragischen bis zur höchsten Vollkom-
heit durchgangen; der Gott ruft ihn: oedipus! Sohn
Sohn! er wird den Augen der Welt entrückt und verschwun

3t. Äußere Form der Tragoedie

Daß die Tragödie nicht Erzählung, sondern objektive Handlung seyn muß, ergibt sich schon aus dem ersten Begriff, aber daraus folgt auch schon die strenge Nothwendigkeit der Gesetzmäßigkeit der äußern Form. Die Handlung wenn sie erzählt wird, geht ~~der~~ durch's Denken hindurch. Das Denken ist seiner Natur nach dasjenige, wo auch die entferntesten Dinge unmittelbar sich berühren. Dadurch daß die Handlungen ins Denken übergehen, werden sie dem Raume und der Zeit entrissen, werden die Handlungen aber objektiv angeschaut, so müssen sie sich auch diesen Gesetzen unterwerfen, und die Natürlichkeit der Handlung ist also nothwendiges Gesetz des rationalen Drama; die Modification derselben ist nur eine Veränderung in der conformation der Materie. Es ist nämlich thöricht sich an das Gesetz der alten Tragoedie zu binden, ohne doch im mindesten nur einen Zug desselben an sich zu tragen z. B. die französische Tragoedie. Die Natürlichkeit beobachten wollen, und sie auf der andern Seite wieder aufheben, heißt nichts als seine Dürftigkeit verrathen, da z. B. die französische Tragoedie eine Zeit zwischen den Aufzügen verfließen läßt. Die Natürlichkeit

der Zeit ist von den Einheiten des Aristoteles die schlechteste;
die Einheit des Orts braucht daraus, sofern auch die Stätig-
keit der Zeit gesetzt ist. die Stätigkeit der Handlung
ist die 3te aristotelische Einheit, die, wieviel auch
Lessing und andere aus übelverstandenem Eifer gegen die
französische Oberflächlichkeit dagegen eingewandt haben
mögen, zur vollkommenen Erscheinung des Drama gehört
denn sie ist äußerer Reflex der inneren Stätigkeit, der
inneren Einheit der Handlung selbst. diese kann nur
ihrer Natur nach nicht statt finden, als wo die Zufällig-
keit der empirisch geschehenen Handlung, und der sie beglei-
tenden Umstände in der Darstellung aufgehoben
wird; so daß die Darstellung das wesentliche, das Absolute
der Form, ohne Beziehung auf die Umstände, in der clas-
sischen Vollkommenheit des Drama erreicht wird.

Chor der griechischen Tragoedie. die schönste, von dem er-
habensten Geist eingegebene Form und Erfindung ist die
Einführung des Chor's in der griechischen Tragoedie.
Erhaben nenne ich diese Erfindung, in wiefern sie dem
gemeinen Sinne nicht [illegible], sie führt den Geist der

Zuschauers zu einer höheren, göttlichen, wahren Kunst,
der sittlichen Darstellung hin. Der Chor der griechischen
Tragödie schließt viele Wirkung in sich; die vornehmste
ist, daß er die Zufälligkeiten der Begleitung aufhebt. Da
keine Handlung vor sich gehen kann, die nicht eine andere
Handlung nach sich zieht, so müssen handelnde Personen
eingeschaltet werden, die Nebendienste verrichten, die
aber der Hauptshandlung nicht selten nachtheilig erscheinen.
Diese würde nun müßig bleiben, wenn der Held nicht auf
der Bühne erscheint, die Zuschauer müßten sich lange ha-
ben, die Handlung würde in dieser Zeit leer erscheinen.
Soll nun dieser Entstellung realistisch abgeholfen werden,
so müssen diese Personen auch ein Gewicht haben, wie es nun
auch wirklich in der Tragödie der Neueren der Fall ist, diese
müssten abgesondert, und in sich selbst absolut seyn. Die
Alten bewerkstelligten dieß symbolisch, sie verwandelten
die Begleitung in einen Chor, und gaben diesem höchste
Nothwendigkeit. So stellten das, was im Innern des
Zuschauers vor sich gehen sollte, zum Voraus für sich
nehmen, und dieses so ganz für die Kunst festhalten.

So wurde der Chor objektiv, und Repräsentant des reflexes, der die Handlung begleitet. Da die erste seine contemplation schon über die erste Regung des Schmerzes erhebt, so war also der Chor in dieser Hinsicht, auch ein besänftigungs- und beruhigungs Mittel, wodurch der Zuschauer erleichtert ward, indem so der Schmerz aus dem Subjekt ins Objekt gelegt ward. Aus dieser symbolischen Bedeutung des Chor's der Tragoedie, und daß diese Vollendung des reflexes die Bewegung des Zuschauers in ihren Kreis zu ziehen, die Absicht des Chors sey, ergibt sich auch seine Vorstellung. Erstlich das Chor bestand nicht aus einer, sondern aus mehreren Personen, hätte er nur aus einer bestanden, so mußte dieser entweder mit dem Zuschauer werden (: dieser sollte aber außer dem Spiele bleiben, da das Chor keine andere Bedeutung hatte, als ihre Theilnahme auch objektiv darzustellen) oder mit sich selbst. Dann aber schien er zu bewegt, welches gegen seine Bedeutung war, weil er mehr besänftigend als erregend wirken sollte. Er mußte also aus mehreren Personen

stehen, die hier vorstellen. Dieß ist es auch, wodurch die symbolische Bedeutung des Chors offenbar wird. Der Chor war zweitens nicht in der Handlung als solcher begriffen; denn wenn er selbst das Haupthandelnde gewesen wäre, konnte er nicht seine Bestimmung erfüllen, welche war, daß die Gemüther der Zuhörer sich läutern sollten. Wo die Eumeniden den Chor bilden, macht nichts eine Ausnahme, es ist nur scheinbar. Gewissermaßen gehört dieser auch zur höchsten unverwüstlichen sittlichen Schönheit. Der Chor ist hier nur der objektive reflex der Zuschauer, und mit den Zuschauern untereinander, sie stehen mit dem Zuschauer immer auf der Seite rechts. Sonst ist der Chor immer mehr oder weniger indifferent, und die handelnden Personen sprechen, als ob sie alle ohne Zeugen wären; der Chor ist bloß Zuschauer, er ist der Vertraute von beiden Partheyen; nimt er Antheil, so steht er immer auf der Seite des Rechts, reizt zum Frieden oder Besänftigung, unterstützt die Unterdrückten, gibt seine Theilnahme durch Äußerung zu erkennen. Aus dieser seiner Indifferenz und Partheilosigkeit erhellt der vollkommen mißlungene Versuch, den griechischen Chor einzuführen, in Schillers Braut von Messina,

wo ganze Chöre sich im Streit für die streitenden Personen befinden, da doch der Karakter des griechischen Chors Indifferenz und Partheilosigkeit ist. Da der Chor eine symbolische Person ist, so kann auch ihr alles aus zur Handlung ~~gehörige~~ nothwendige, aber nicht in Geberden übertragen werden, eine Menge Zufälligkeit wird dadurch beseitigt. Die Neueren ersticken ihre Handlungen unter der Last der Mittel, sie bedürfen für die Hauptperson z. b. eines Vertrauten, eines Rathgebers, denn hier wird dann der Chor unnütz und überflüssig. Der Chor ist durch That, Ermahnung, Antrieb wirksam, die grosse Last die den Neueren obliegt, das Theater immer zu besetzen, ist durch den Chor genommen.

Gehen wir nun noch im Vergleich die Tragoedie mit den andern Kunstformen ~~alle~~ weiter, so sehen wir, daß, wie sie die lezte in der Erscheinung ist, so ist sie auch unter jenen 3 formen jene, welche den Gegenstand absolut von allen Seiten zeigt; da das Epos den Zuhörer für jeden einzelnen Fall auf einen bestimmten Gesichtspunkt beschränkt, und der Erzähler nur soviel schauen läßt, als ihm gefällig ist.

das Drama ist also unter diesen Formen die wahrhaft symbolische, da es seinen Gegenstand selbst vor Augen stellt, und nicht blos bedeutet, und ist also das Gleichniß der Kunst, und entspricht auf seiner Seite die ideale Kunstwelt, in höchster und letzter totalitaet, wie die Plastik auf der andern Seite.

Suchen wir nun auf diese Weise das Wesen und die äußere Form der tragoedie nach allgemeinen Gründen zu construiren, und aus dann zur Betrachtung der einzelnen Werke der griechischen tragoedie wenden, und dann sie wieder ganz dieser Ansicht angemessen finden, so begreift man die Reinheit und rationalitaet der griechischen Kunst überhaupt. Das Epos der Griechen trägt dieses Gepräge noch nicht so deutlich, wie die tragoedie, wo alles wie in einer arithmetischen Aufgabe behandelt, und ohne Bruch rein aufgeht. Zum Wesen des Epos gehört, daß es weder Anfang noch Ende hat; das Gegentheil findet in der tragoedie statt, wo absolute Geschlossenheit gefordert wird, was aber im Epos ins ∞ vorwärts und rückwärts geschoben werden kann.

Vergleicht man nun die 3 tragischen Dichter der Alten, so ist

hervorgehoben derjenige der mit ~~Macht~~ Macht von dem andern in mehr als einer Beziehung abgesondert worden ist, das Wesen der aeschilischen, und sophokleischen Tragoedie ist in der hohen Sittlichkeit gegründet, die der Geist des Lebens in ihren Naturen war. die tragische Ma-ihrer Werke beruht nicht auf äußerm Unglück, die Noth-wendigkeit ist ~~gleich~~ hier mit dem Willen in einem Streit, die Freiheit wird auf ihrem eigenen Boden bekämpft. Prometheus des aeschilus leidet nicht durch äußern Schmerz, sondern vielmehr durch ein Gefühl der Unmacht, sein Leiden ist nicht Unterwerfung unter das Schicksal, sondern es ist nur Unwille über die Tirannei des neuen Herrschers der Götter. der Schmerz äußert sich mehr als Trotz, und hiedurch zeigt sich der Sieg der Freiheit über die Nothwendigkeit, da sich auch nicht so sehr das Gefühl eines persönlichen Leidens, als eine Theilnahme gegen die Götter unterscheiden läßt. Prometheus ist Urbild des höchsten menschlichen Charakters, ist Urbild der Tragoedie; die sittliche Reinheit der Eumeniden des Ae-schilus ist großartig dargestellt. In allen seinen Werken läßt sich jener Grundzug, das im Erhabenen s[illegible]

Schuld blos durch den Willen der Götter leide, wahrscheinlich darstellend. Die hohe Sittlichkeit, absolute Reinheit der sophokleischen Werke ist die Bewunderung aller Zeitalter gewesen; eben so vorzüglich spricht sie sich in den Worten im Chor des Oedipus aus: — Ein großer Gott ist in ihnen und der altert nicht. — Was beide Sophokles und Aeschylus gemein haben, ist, daß die Handlung äußerlich und innerlich zugleich geschlossen sey. Die Wirkung dieser Werke auf die Seele ist, die Leidenschaft eher zu mäßigen, als sie zu erregen; die Seele in sich zu erhalten, in sich zu einem vollendeten Ganzen zu machen, als außer sich zu reißen und zu theilen. Viel anders ist es in den Tragoedien des Euripides: die hohe sittliche Reinheit ist vorbei, es treten schon niedere Motive ein, und es ist ihm nicht mehr um die erhabene Rührung des Sophokles, als um materielle Eindrücke, und damit gesellschaftliche Rührung zu thun. Und seinen [illegible] hat er auch seinen Zweck nicht verfehlt; er hat ganze Reihen der rührenden Bilder dargestellt; zu seinem Zwecke, der oft außer dem Ganzen der schönen Kunst liegt, reichten die alten Mythen nicht mehr zu, die er dann oft auf fehlerhafte Art verändert. Er mußte die Prologen derwegen einführen, die die in ihm gesunkene tragische Kunst verrathen, was auch Lessing zu deren Verthei-digung beibringt; er ist auch darauf bedacht, die Handlungen mehr

Prologe (siehe Spitz) S. 27 u. Lessing

äußerlich als im Gemüthe zu schildern, daher denn auch, wie Aristoteles erzählt, seine Stücke die größte Wirkung auf die Zuschauer gehabt haben sollen. Im Bestreben, den großen Sinnen zu schmeicheln, sinkt er oft zu den gemeinsten Mitteln herab z. B. daß er den Pilades die Electra heirathen läßt; Euripides ist Meister in Darstellung der Leidenschaften; aber nicht in jener hohen ruhigen Schönheit des Aeschilus, und der mit Güte gepaarten zur Göttlichkeit geläuterten Schönheit des Sophokles; — vergleichen wir letztere mit den klassischen Werken des Alterthums, so steht Aeschilus mit den Werken des strengen Styls, Sophokles mit denen des schönen Styls des Polyklet oder Phidias parallel. Damit ist aber freilich nicht gesagt, als ob nicht im Aeschilus sittliche Schönheit durchschimmere, nur daß dieß nicht so auffallend ist, wie beim Sophokles, da oft die Sittlichkeit in der Darstellung nicht so durchbrechen kann wo er nämlich große Verbrechen, und starke Charaktere schildert, wie der Tod des Agamemnon durch Clytemnestra so daß die Sittlichkeit in der harten Hülle des Charakters verschlossen, und unzugänglich ist, statt daß im Sophokles sittliche Güte mit Schönheit zusammen fließt, und wenn Aeschilus in strengerer Geschlossenheit seine Werke hinstellt, hat Sophokles

..e Kunst und Schönheit über die Theile gleichmäßig verbreitet,
..jeder die Absolutheit in sich, und Harmonie mit dem Ganzen
gegeben. Wie nun die plastische Kunst in den Werken des hohen
Styls ihre Blüthe und Gipfel erreicht hat, und dann sich
ins entgegengesetzte Reich neigte, so ging es auch der drama-
tischen Kunst, deren Sophokles der Gipfel ist, auf den nun
Euripides folgt, der mehr Meister der zeitlichen und vergäng-
lichen, als der ewigen und unvergänglichen Schönheit ist.
Im allgemeinen Begriff des Drama ist nur noch unbestimmt
geblieben, auf welcher Seite die Freiheit, und auf welcher die Noth-
wendigkeit liegt; das ursprüngliche Verhältniß ist nun das,
daß die Nothwendigkeit als Objekt die Freiheit im Subjekt
liegt; dieß Verhältniß ist nun das der Tragödie. Die Um-
kehrung dieses Verhältnisses entspricht nun jener Form, wo die
Identitaet, oder Nothwendigkeit ins Subjekt, die Differenz,
der Freiheit ins Objekt fällt; dieß ist nun das Verhältniß
der comoedie.
An sich ist Tragödie und comoedie einerley; jede Umkehrung
eines nothwendigen und entschiedenen Verhältnisses setzt dieses
Verhältniß in einen Zufall und so entsteht Ungereimtheit.

Gewisse Arten dieser sind unerträglich, z. B. wenn die et-
weder theoretisch pervers sind, oder die sogar praktisch
nachtheilig, und üble Folgen haben können, aber hier in
diesem Falle wo erstlich ein ganz objektiver nicht eigentlich
theoretische (: subjective :) Ungereimtheit gesetzt wird, die
zur Erzählung wird. Zweitens ist in diesem Falle das Ver-
hältniß der Umkehrung so, daß das objektive nicht die Noth-
wendigkeit (: identitaet :) sondern die Freiheit (: differenz :)
wird. Die Nothwendigkeit erscheint nur, sofern sie objekt-
iv wird als Schiksal, und nur so ist sie furchtbar; in die-
sem das objektive subjektiv, das objektive frey wird,
als differenz gesetzt ist, nähert sie sich dem Zufall mehr,
als dem Schiksal, und da durch Umkehrung dieses Verhält-
nisses alle Furcht vor der Nothwendigkeit als Schiksal
aufgehoben ist, so kann durch dieses Verhältniß auch kein
Schiksal möglich seyn. Da das objektive nicht Nothwendig-
keit und die Furcht aufgehoben ist, so ist reines Wohlgefallen
an der Ungereimtheit möglich. Dieß nur das Komische
was sich äußerlich durch einen freyen Wechsel von An-
spannung und Nachlassung ausdrückt; wir spannen uns ein-
mal an, um die Ungereimtheit zu fassen, und da wir sie als

Ungereimtheit halten, geht die Anschauung in eine Nachlassung
über, welche sich durch Lachen ausdrückt. Weil nun durch Umkeh-
rung jedes Verhältniß komisch wird, so ist jenes das höchste Komi-
sche, wo der höchste Gegensatz der Poesie, der der Freiheit und Noth-
wendigkeit umgekehrt wird. Inwiefern hier diese Beziehung auf
eine objektive Handlung geht, da ist das Verhältniß schon für sich
selbst dramatisch; jede mögliche Umkehrung unsrer gewöhnlichen
Lage ist lächerlich, z. B. wenn ein Bauer in die Verlegenheit kömmt,
Philosoph seyn zu müssen, oder ein Geiziger verschwenderisch seyn
muß; oder wenn die Frau im Hause die Rolle des Mannes, der
Mann jene der Frau spielt, so ist dieß komisch, und für das Pub-
likum nach dem Grade seiner Bildung vorzüglich: wie denn auch der-
gleichen Verhältnisse und Familienscenen der Umkehrung unsrer
modernen Lustspiele geworden sind.
Aber das Komische beruht nur auf einer Umkehrung des Idealen,
so daß es selbst sich in dem Maße zum Ideal erhebt, als es das
Ideal umkehrt. Die höchste Erscheinung desselben ist nur da, wo
der Gegensatz von Freiheit und Nothwendigkeit umgekehrt ist,
so daß die Freiheit ins Objekt, Nothwendigkeit ins Subjekt
fällt; es versteht sich, daß diese Nothwendigkeit nur eine
praetendirte und affektirte Absolutheit ist, die durch die Nothwendigkeit

welche jezt als Freiheit, als differenz erscheint zu Schanden gemacht wird. So wie die Freiheit, oder die Besonderheit, die Nothwendigkeit oder Allgemeinheit lügt, so nimt die Nothwendigkeit den Schein der Freiheit und des Zufalls an, nemlich die affektirte Nothwendigkeit und praetendirte Gesezmäßigkeit. Da Nothwendigkeit und Freiheit wechsel bezogen sind, so nimt die wahre Nothwendigkeit, sobald die Freiheit den Schein einer praetendirten Absolutheit annimt, den Karakter der Freiheit an, und umgekehrt. Es ist also klar, daß wo sich die Besonderheit zur Nothwendigkeit macht, sich das Verhältniß des objekts gibt, und die Besonderheit zu Nichte werde. Hier ist erscheinende höchstes Schiksal, höchste Tragödie, aber eine lächerliche Tragoedie; das Schiksal erscheint hier in dieser Entgegensezung von Freiheit und Nothwendigkeit in höchster Gestalt, aber als Ironie der Nothwendigkeit. Es ist nemlich Schiksal, was den praetendirten Helden zu Schanden macht, das aber als Ironie von sich mehr als Zufall, als als Nothwendigkeit erscheint. Für die Comoedie, da sie als drama auf die Anschauung geht, ist es also die Aufgabe diese praetension zur Anschauung zu bringen, und in der Anschauung dieser praetension eine Art von Nothwendigkeit, Wichtigkeit zu geben. Die

subjektive Absolutheit sie sey nun wahre oder angenommene drückt sich als Karakter aus; dieser ist aber nun in der Tragoedie sowohl als der comoedie ein postulat, weil er das absolute ist, der Karakter selbst, wo er zur Nothwendigkeit wird ist absolute Nothwendigkeit. In der höchsten potenz der Ungereimtheit muss die Anschaulichkeit sich verlieren, wenn sie nicht auf die eine oder andere weise hervorgebracht wird, welches bis zur Äusserung des Lächerlichen geht. Im Epos und roman hingegen ist diess ein anderes, indem nemlich die Erzählung immer Beglaubigung mit sich führt, so sagt z. B. Cervantes da er seinen Helden die grössten Thorheiten begehen lässt, hinzu ~~[illegible]~~, der vernünftigste Kopf würde, wenn er auch wollte, so tolle dinge nicht erdichten können, ein anderes ist es im drama; — die comoedie bedarf eines Anhaltpunktes, um in der höchsten potenz der Ungereimtheit die Anschaulichkeit herzustellen; und ist diess nur möglich, wo die komische Person durch äussere Nothwendigkeit bestimmt ist, einen öffentlichen Karakter anzunehmen, um ihn öffentlich vor sich zu tragen. Die höchste Erscheinung des Komischen bedarf also nothwendig einen öffentlichen Karakter, und damit das maximum der Erscheinung erreicht werde, muss es eine wirkliche Person seyn

die mythologisch wird; in diesem Fall ist dem Dichter sein Theil zum voraus gegeben, daß er nemlich allem Wagen und aller Schöpfung der Züge der gegebenen Person etwas Komisches leihen kann, und der Dichter findet Beglaubigung in der Mythologie, womit er den Karakter der Person zu begleiten hat. Das öffentliche Leben wird hier dem Dichter zur Mythologie, hier braucht er sich nicht zu scheuen, je kecker, desto mehr erhebt er sich über das Gewöhnliche, da die Person alle Persönlichkeit ablegt, und Symbolisch wird. Dieß alles äußert sich nun in der comoedie des Aristophanes. Schon waren hier im damaligen öffentlichen Leben die öffentlichen Karaktere wirklich gegeben, was bei den Neuern nicht ist, da der Dichter sich den Karakter selbst erfinden muß. So wie nun in der griechischen tragoedie die höchsten sittlichen Tugenden vorkommen, so ist die griechische comoedie das Denkmal der höchsten Freiheit im Staate, die mit der Sittlichkeit eins ist. Aus dem drama der Griechen und der comoedie des Aristophanes können wir auf den Grad der Bildung einer hohen Sittlichkeit schließen, die für unsere jetzigen Begriffe nicht einmal mehr faßlich ist, die aber mit der Freiheit eins und unauflöslich verbunden ist.

Aristophanes ist mit dem Sokrates dem Geiste nach Eins, und nur eine andere Gestalt von ihm, in der er nun existiren konnte, nachdem das vollkommene Zeitalter Athens vorbei war, da die Sittlichkeit in gesellschaftliche Üppigkeit, Wollust und Schwelgerei übergegangen war; beide, Aristophanes und Sokrates sind nur Eine Seele in zwei verschiedenen Leibern. Jene, welche die Aristophanische Comoedie für Possen halten, und sie nicht fassen, fassen auch den Sokrates nicht. Die gewöhnliche Vorstellung der Neueren ergeht sich, sie etwas für frech oder unmoralisch zu halten, weil er wirkliche Personen auf's Theater brachte, das ihrem Begriff nach unerhört, und beleidigend ist. Was nun das erste betrifft, so ist bekannt, dass er demagogen und unter andern auch den Sokrates auf die Bühne brachte; dass er den Kleon als einen Verschwender der Güter des Staates und als einen Dieb auf's Theater brachte, dadurch übte er das Recht des vollkommenen Freistaates aus, da es jedem Bürger des ächten Freistaates erlaubt war, seine Meinung über staatliche Angelegenheiten zu sagen. Kleon weiss nichts anders gegen ihn aufzubringen, als dass er ihm das Bürgerrecht streitig machte. Aber dieses Recht ist für den Aristophanes nur Mittel zur künstlerischen Wirkung; denn hätte dieses nur gleichsam eine Anklagsacte

gegen Kleon seyn sollen, so wäre d(as) unsittlich u(nd) unpoetisch gewesen. Nicht anders verhält es sich mit den Wolken, wo Sokrates vorgestellt wird: er hatte als Philosoph einen öffentlichen Charakter; daß aber der vom Aristophanes dargestellte Sokrates der wirkliche sey, der in Athen lebte, konnte keinem Athener beifallen; Sokrates selbst konnte seinem öffentlichen persönlichen Charakter unbeschadet als Zuschauer beiwohnen; Sokrates ist hier nur ein Name, u(nd) er wählt sich nur einen dieser, weil Sokrates ein Freund des Euripides war, den Aristophanes verfolgte; u(nd) sogar Plato als Schüler des Sokrates u(nd) Freund des Euripides lobt ihn sehr. An der Person des Sokrates hat sich Aristophanes nicht gerächt, d(ie)s ist nur ein symbolisirter Sokrates, wie dieß aus den Wolken sich erweist, u(nd) dadurch, daß er diesen Sokrates verschiedene Handlungen ausdrückt ist er wahrhaft komisch, da d(ie)s sonst grob oder pasquill hätte seyn können. Und um seinen Erfindungen Glück u(nd) Eingang zu verschaffen bedurfte er eines berühmten Namens, um daran diese Lächerlichkeiten knüpfen zu können. Daß er nun aber gerade den Sokra(tes) z(u) erwählte, war der Hauptgrund der angegebene, nemlich das Verhältniß des Sokrates zum Euripides. Die Komödien

des Aristophanes wären hinreichend zu zeigen, daß die Comoe-
die die kunst der höchsten bildung sey, die nur in einem
Freistaate existiren kann. Es läßt sich dieß auch histo-
risch zeigen; denn nach Aristophanes dramen entstand in
Athen die Herrschaft der 30 Tyrannen, die durch ein Gesez
den comoedien dichter untersagten, die Namen wirklicher Per-
sonen auf die bühne zu bringen. Das nächste, worin die comoedie
sich verlor, war eine todte allegorie auf öffentliche Personen,
nach Art eines drama. Sobald nun Athen wieder frei ward,
stellte sich auch dieser Gebrauch wieder her. Die dichter der mittleren
comoedie stellten unter erdichteten Namen wahre begebenheiten
und Personen dar. Die comoedie ist also an das öffentliche Leben
gewiesen; sie hat keine mythologie, keinen fixierten Kreis,
sie muß sich ihre Mythologie aus dem Zeitalter und äußeren
Zustande schaffen, welches aber nur eine republikanische Verfassung
gestattet. Sobald nemlich die alte comoedie diese Einschränk-
ung erhielt, mußte sie zu der alten Mythologie zurückgehen,
und weil sie sie weder episch noch tragisch behandeln konnte,
mußte sie dieß parodiren, travestiren, und ins Lächerliche ziehen.
Die comoedie lebt nur von der Freiheit und Beweglichkeit des
öffentlichen Lebens; in Griechenland hat sie sich lange gesträubt,

384

aus dem öffentlichen ins häusliche zu steigen, wo eine sie
denn auch ihre Mythologische Charactere verlor; dieß geschah nemlich
in der neueren Comoedie. Zur Zeit Alexanders, wo die dema-
gogische Verfassung stand, wurde es auch noch durch ein Gesetz unter-
sagt, auch nur den Inhalt von öffentlichen Begebenheiten
zu nennen, und unter welcher Hülle es auch sey, ihn auf die
Bühne zu bringen. Doch existirten damals noch Ausnahmen
denn die Hinneigung zum öffentlichen Leben, und die Gewohn-
heit alles auf's äussere Leben zu beziehen, war so unbe-
zwinglich, daß Menander das Haupt der mittleren Comoe-
die um diesen Unannehmlichkeiten zu entgehen die Masken
in Caricaturen verwandelte; wir kennen dieß nur aus
den Comoedien des Plautus und Terenz. Gehen wir in der
historischen Ansicht noch weiter, so sehen wir daß auch dieß
in Intriguenstücke und ins conventionelle in späteren Zeiten
verwandelt wurde; da die Comoedie nemlich aus dem Ansehn
des öffentlichen Lebens in den Schlamm des häuslichen und sogar
niedrigen Lebens heruntergesunken war.
Die römische Comoedie erhielt noch zum Theil ihre Öffentlichkeit
von den Griechischen. Die Form der alten Comoedie war
der Tragoedie analog, bis in den letzten Zeiten die Como-
die zerfiel, und der Chor verschwand. Ich gehe jetzt zur

Darstellung der Tragoedie und Comoedie der modernen Poe-
sie in diesem weiten Meere nicht unterzugehen, schränk ich die
Aufmerksamkeit auf die wenigen großen Hauptpunkte der Differenz
des modernen Drama vom antiken und ihre Eigenthümlichkeiten
ein. Um dieß zu erweisen, werde ich gleich die be-
stimmte Anschauung dessen zu Grunde legen, was wir in der mo-
dernen Tragoedie und Comoedie als höchste Forderungen anerkennen
müssen; in Rücksicht des ersten Punktes werde ich mich auf Shakes-
pear beschränken. Das erste, womit wir diesen Versuch anfangen,
ist; daß die Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich
des Tragischen und Komischen selbst, als Princip des modernen
Drama zum Grunde zu legen ist. Um die Bedeutung dieser
Mischung entgegengesetzter Elemente des Tragischen und Komi-
schen, welche im ~~antik~~ antiken gesondert sind, zu fassen, wird
Folgendes zur Reflexion dienen. Das Tragische und Komische
können im Zustande der vollkommenen nicht aufgehobenen Indif-
ferenz dargestellt werden, dann werden sie aber weder
tragisch noch komisch erscheinen, und es wird eine andere Gattung,
wo die Gegensätze nicht unterschieden werden, mit einem Worte
das Epos entstehen. Hier sind die Elemente, die sich im Drama
entzweyen, und sonach wieder vereinigen ~~daß sie nicht getrennt~~ noch
nicht getrennt; die Mischung beider Elemente, da sie

nicht getrennt sind, ist nun auch das eigenthümliche der moder-
nen Tragoedie; ihr Charakter ist Mischung, aber es muß beides streng
weiter unterschieden werden; so daß der Dichter sich in beiden
als Meister zeigt. Shakespeare ist in seinen dramatischen
Werken sich vollkommen gleich. Es ist der erschütternde Shakes-
pear im Fallstaff wie im Macbeth. Man kann in die-
ser Mischung das Zurückstreben des modernen Drama zum
Epos unterscheiden, so wie auch selbst das Epos durch das
romantische dem Drama sich annähert; So bildet sich durch
Vollendung der schönen Kunst sich von der andern Seite auf
heben. Es ist bei dieser Mischung nothwendig, daß dem Dichter
die tragischen Elemente nicht Massenweise sondern in Nuan-
cen zu Gebothe stehen, wie z. B. in Shakespear, der im
Komischen unterhaltend, witzig ist, da wo es in den Fallstaffischen
Rollen ist, ohne niedrig zu werden — So wie er im tragischen
zerreissend, wie im Lear, strafend wie im Macbeth,
schmelzend, rührig wie in Romeo und Julie wie in seinen ganz-
en Rollen ist. Sieht man auf den Stoff der modernen Tra-
goedie; so muß dieser seine mythologische Gründe haben; wir
werden 3 Quellen angeben, woraus der tragische Stoff vor-
züglich geschöpft werden konnte; die einzelnen Mythen; die

der griechischen Tragödie sich nicht zum ersten Ganzen ver-
einigt hatten, diese deuteten sich (: da die Griechen sie abge-
sondert hatten vom Epos :) im modernen durch novellen aus.
Historie ist die erste Quelle für den Stoff der Tragödie; das
historische, fabelhafte, poetische oder wirklich wunderbare
andere Quelle sagen, die dritte wären die religiösen mythen,
legenden, Heiligengeschichten — Shakespear schöpfte aus
den beiden ersten, da die dritte nicht seiner Zeit und nation
angemessenen Stoff hatte. Aus der dritten schöpfte der Spanier
Calderon. Shakespear fand seinen Stoff vor, und in dieser
Hinsicht ist er zwar nicht Erfinder, aber er zeigt sich im Ge-
brauch Anordnung, und Behandlung desselben den Alten ähnlich,
ist den ersten Künstlern. Wir haben bemerkt, daß Shakes-
pear die Geschichte und den Stoff der novellen band, da er auch
nur die kleinsten Umstände aufnimmt, und nichts umbringt läßt,
im f verstehen, daß über das unergründlich scheinende seines
Wesens Aufschluß geben könnte. Dadurch daß er den
vorhandenen Stoff nicht verändert, ist er selbst den Alten
ähnlicher, als Euripides, der die mythen auf frivole weise
nach seiner eigenen Willkühr entstellte. Das Wesen der alten
tragoedie würde in der modernen statt finden, wenn in

der neuern Tragödie ein Schicksal wäre, das die Freiheit
in ihr angreift. Aristoteles bestimmt es als den höchsten tra-
gischen Fall, der Held muß durch Irrthum ein Verbrechen
begehen, und dieser Irrthum muß durch die Nothwendigkeit
und von den Göttern gegen die Freiheit verhängt seyn. Dieß
ist nun ~~[illegible]~~ gemäß den Begriffen der Christlichen ganz unmöglich,
da hier jene Mächte, die Böses verhängen, selbst böse
höllische Mächte sind; wenn nun ein durch göttliche Schik-
ung veranlaßter Irrthum möglich wäre, so müßte in der
Religion die Möglichkeit einer entsprechenden Versöhnung
liegen. Dieß ist nur in der katholischen gegeben, die Mög-
lichkeit des Falles der Sünde mußte statuirt werden, um
die Kraft der Gnadenmittel zu beweisen. Es wäre also
hier ein von den alten zwar verschiedenes, doch tragisches
Schicksal gegeben. Shakespear war Protestant. Diese
eben angegebene Möglichkeit war also ihm und seiner Na-
tion nicht offen. Sein Fatum ist doppelt; 1/. das Unheil
wird durch Lockung höllischer Mächte herbeygeführt, nach
christlichen Begriffen sind diese aber nicht unüberwindlich,
und kann ihnen Widerstand geleistet werden; die hier statt
findende Nothwendigkeit fällt also in den Character zurück,
ins Subjekt; Dieß bei ihm tritt also an die Stelle des alten

Schicksals der Charaktere, in diesem liegt er ein fatum, das
er als unbezwingliche Nothwendigkeit darstellt. Den Macbeth
lockt ein höllisches Gaukelspiel zum Morde, Banco läßt sich von
den Hexen nicht bethören u. s. w. Shakespeare hat aus dem
gleichen Grunde, weil er die Nothwendigkeit des Verbrechens in
die Charaktere legen wollte, den vom Aristoteles unbegrün-
deten Fall, daß ein Verbrecher vom Glück ins Unglück stürzt,
in einer furchtbaren Sittlichkeit behandeln würden; Shakes- 2
pear hat die Nemesis in allen Gestalten, da wo Gründe von
Gründen überwältigt werden, u. der Fluch der Verfluchten
in Erfüllung geht, wie in der englischen Geschichte im Kampf
der rothen mit der weißen Rose. Er mußte sich als Barbar
zeigen, wenn er die höchste Barbarey u. Bosheit darzustellen
unternimmt, das nahe Schlachten von Familien untereinander,
wo eine rohe Naturkraft eintritt. z. B. in der Tragödie
der englischen Geschichte, im König Lear.
Auch hat er Züge von persönlichem Aufschwung der Kunst, z. B.
Margarethens Liebesklage über das Haupt des straffbaren
Geliebten. Shakespear endet diese Reihe mit Richard dem
dritten, den er mit ungeheurer energie sein Ziel verfolgen
u. erreichen u. sein Schicksal zerstören läßt; so daß er von
Verzweiflung zur Verzweiflung geht, bis er am Ende ausruft,
ein Pferd für ganz England, ein Pferd! — im Macbeth

drängt die Rache Schritt vor Schritt, so daß er Verbrechen auf
Verbrechen häuft, wozu ihn die höllischen Mächte leiteten. Eine
sanfte nemesis ist in Julius Caesar, brutus geht nicht zu
Grund durch Rache, sondern durch die Milde eines schönen aber
zerstörten Gemüthes, daß ihn nach der That falsche Meinung-
en ergreifen ließ; er bringt sich selbst der Tugend dar; der
Unterschied der nemesis vom wahren Schiksal ist sehr bedeutend,
sie liegt in der wirklichen Welt, u. ist die nemesis, die in der
Geschichte waltet; Shakespear hat sie in der Geschichte, wie
seinen Stoff gefunden, wo sie nemesis ist, findet auch Strafe
statt; die Rache ist mit dem Verbrechen unmittelbar fühl.
Im Cyklus der griechischen Darstellung herrscht auch die neme-
sis, aber die Nothwendigkeit streitet mit der Nothwendigkeit;
jede Lage für sich war eine geschlossene Handlung; die tra-
gischen Mythen der Griechen gehörten vom Anbeginn der
Kunst nicht so der Modernen; ein beständiger Wechsel der Göt-
u. Menschen u. des Schicksals war ihnen einheimisch; vielleicht
spielt auch noch der Zufall im unergründlichsten aller Werke
Shakespears, im Hamlet eine Rolle; er hat ihn meist in den
Folgen erkannt, u. der Zufall wird ihm Absicht u. höchster
Verstand; um es mit einem Worte aus zu drücken, so ist Shake-
spear der größte Erfinder im Charakteristischen; er kennt zwar

jene höchste Schönheit schienen anzunehmen, wo die höchste Freiheit mit sittlicher Güte in Eins fällt, er konnte sie nicht so darstellen, daß sie ein Ganzes ergaben, so daß das Ganze wieder die Blüthen des einzelnen trägt; Er kannte die höchste Schönheit, aber der einzelnen Charaktere; er konnte diesen nicht alles unterordnen, da er als moderner Dichter das Universum so unbegrenzt auf=faßt, d. i. er zu ausgedehnt in der Universalität. Die Alten suchten die construction des universum, der Allheit nicht in der Vielheit, sondern in der Einheit; Nichts ist was Shakespear unbraucht läßt, er braucht das einzelne im Menschen, die Griechen die totalitaet; die Elemente der menschlichen Natur vom höchsten bis zum niedern liegen in ihm, er kannte alles, jedes Alters Leidenschaft u. s. w. in seinen Werken könnte man die verloren gegangenen fast wieder herstellen, oder die rauschende wecken, die Alten lockten aus der vierseitigen Lyra die ganze Harmonie; das neue instrument ist tausendseitig; hier ist weniger Beschäftigung für die Seele, und Anstrengung aller Leidenschaften, diese besteht nur mit der Einfachheit.

Der Natur des romantischen princips gemäß stellt die moderne Tragödie die Handlung als Handlung nicht in der symbolischen und plastischen Beschränkung der alten Tragoedie dar, sie gibt

ihres Ganzen begleitenden. Shakespear hat seinen Tragö-
dien die gediegenste Sprache und eine praegnanz nach der Dich-
tung der beiden gegeben, aber doch ohne willkürlichen Über-
fluß und Dichtung der Natur selbst mit künstlerischer Noth-
wendigkeit aufgestellt, die intention des Ganzen bleibt
klar trotz der Fülle einzelner Theile, sie geht in einen
Schöpferische Punkt, worin sich alle Ansichten versenken können;
in Folge daß Shakespear keine beschränkte Welt hat, und wie
ferner die ideale Welt eine geschlossene Welt ist, hat er auch
keine eigentlich ideale Welt, sie ist aber auch nicht die dieser
entgegengesetzte, nemlich jene, wodurch die Franzosen sich dies
erzogen, die conventionelle nemlich; sie ist weder die ideale
noch conventionelle, sondern die wirkliche Welt. Das ideale
braucht auf dem Bau seiner Stücke, mit Leichtigkeit versetzt
er sich in jede Nation und Zeit, als wenn er wirklich die Dinge
wäre, das wo wann und wie hat er gewußt, er ist überall
zu Hause, nichts ist ihm fremd oder wunderbar, er befolgt
alle bestehende costume, Sitten der Zeiten, sein Styl ist ver-
schieden nach den Gegenständen, im comischen, tragischen,
hält er eine Mischung von Regelmäßigkeit und Unregelmäßig-
keit der Verse, er ist verschieden nach den Sitten Zeiten, Na-

tionen, Länge, Kürze und Gebildetheit der Perioden.
Um nur das übrige der äußern conformation der moder-
nen tragoedie zu erwähnen, so ist (: um nicht von der
Verlassung der drey Einheiten des Aristoteles, und Einführung
der Aufzüge, die sich von selbst ergeben, zu sprechen :) die
Mischung der Prosa und gebundener Rede im modernen Drama
der Ausdruck seiner innern Mischungen. Um von der bürger-
lichen, als inferioren tragischen nicht zu sprechen, wo die
Personen sich mit Prosa begnügen, verschwindet der Gebrauch
dessen, was Aristoteles dramatische Fülle nennt in sekun-
dären Personen verschwindet. Die Moderne nimt sich eine Fülle,
die sie in die Neben-Personen legt, sie tritt aus dem Gerad-
linigten heraus, wo die sekundäre Person auch eine Rolle
hat, und dadurch wird also eine Abstufung der Sprache
gebildet.

BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN

M/RW

Behandlung ... ert

das Lächerlichen ... Klare

der Unterw... .

wieder die ... realen,

objektiv, ... r nach

übrig zu ... Aussicht

ihren in ... lle,

die dieses, ... ngen

darzustellen ... r

durch die Da... n

Dramatische ... lein,

daß zum ... e

für sich als ... t die

Comoedie ... ingen.

die Satire ... e

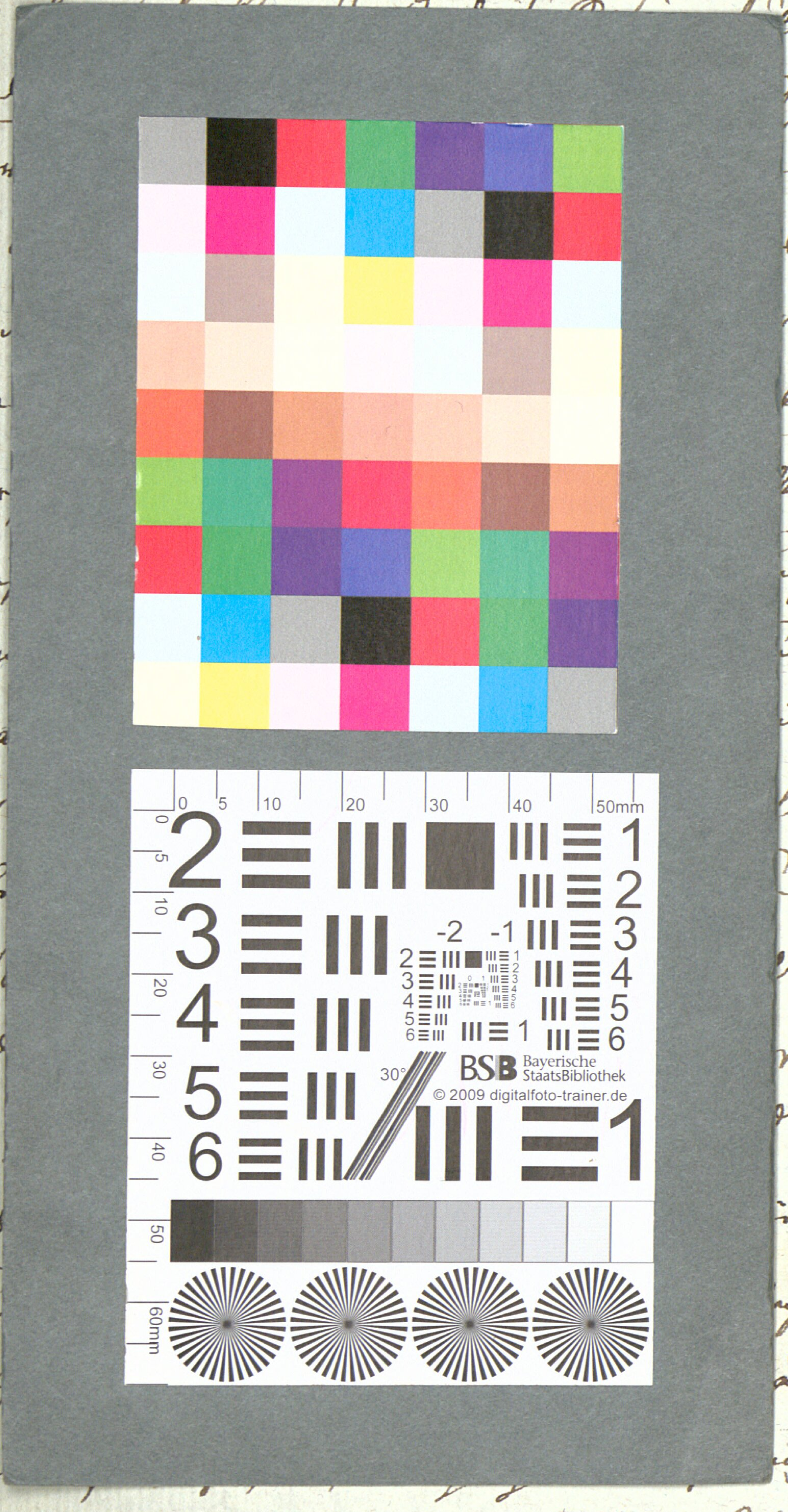
Komische: ... sie im

Juvenal ... ungenhaft

über den ... auf

das allgemeine ... g

d. Allgemeine auf das besondere ist Werk der Satire.



BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von

F. W. J. von Schelling: Philosophie der Kunst - BSB Cgm 9406
ausgearbeitete Mitschrift vermutlich der Vorlesung, die Schelling 1804/05
in Würzburg gehalten hat. Schreiber: Horvell (vgl. Titelblatt)

Würzburg (?) 1806

Cgm 9406
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081897-0
BSB-Hss Cgm 9406